

## مسرح المقاومة تجربة من مسرح الشعب في بيرو/بأمريكا اللاتينية

أ.د. سمير سرحان

في عام ١٩٧٣ بدأت الحركة الثورية في بيرو بأمريكا اللاتينية حملة قومية لمحو الأمية تهدف الى محو أمية الشعب تماما في مدى أربع سنوات . وما أحوجنا في الوطن العربي أن نتأمل هذه التجربة الهامة التي لم تستخدم فقط الأساليب التقليدية في محو الأمية عن طريق تعليم حروف الهجاء والقراءة والكتابة ، وإنما استخدمت أساليب جديدة تماما . ومن هذه الأساليب محو الأمية عن طريق الفنون المختلفة ومن أهمها المسرح .

ويقدر عدد سكان بيرو بنحو أربعة عشر مليوناً من بينهم ثلاثة الى أربعة ملايين من الأميين . والمشكلة في بيرو مضاعفة إذ أن هناك عدة لغات ولهجات مختلفة غير

---

● نص المحاضرة التي ألقاها الأستاذ المحاضر  
في رابطة الأدباء في الكويت بتاريخ ٤/١٢/١٩٨٩ م .

الأسبانية ففي مقاطعة لورتو وحدها مثلاً ثبت أن هناك خمسة وأربعين لهجة تكاد كل منها أن تكون لغة مستقلة . ولهذا السبب توصل منظمو البرنامج الى أن محو الأمية يهدف الى تعليم الانسان أن يعبر عن نفسه في « لغة » معينة ، وهذه اللغة ليست بالضرورة لغة مقروءة ومكتوبة وإنما هي وسيلة من وسائل تعبير الانسان عن نفسه ، فالفن مثلاً له لغته التي يمكن اعتبارها لغة قائمة بذاتها مثل اللغات الأبجدية المعروفة . وعلى ذلك فقد وضع مصممو البرنامج هدفين أساسيين لتحقيقهما وهما :

١ - تعليم القراءة والكتابة في اللغة الأولى للبلاد ، وهي الأسبانية ، دون إجبار الدارس أن يترك لهجته أو « لغته » المحلية الأصلية ( وهذا وضع شبيه بما يحدث عندنا حيث يتعلم الدارس في برامج محو الأمية اللغة الرسمية للبلاد وهي اللغة العربية الفصحى دون أن يضطر الى أن يترك لهجة أهل بلده المحلية ، وإن كانت الهوة بين العربية الفصحى واللهجات المحلية في الوطن العربي ليست سحيقة كما هي الحال في بيرو ) .

٢ - محو الأمية عن طريق تعليم جميع اللغات الممكنة وخاصة اللغات « الفنية » مثل المسرح والتصوير الفوتوغرافي والعرائس والسينما والصحافة . . . الخ .

وما يهنا هنا من هذه التجربة الفريدة هو الجانب المسرحي منها ، أو بالأحرى اعتبار المسرح « لغة » قائمة بذاتها يمكن أن يستخدمها أي انسان سواء كانت لديه موهبة فنية أم لا . وتتبع أهمية هذه التجربة - في التطبيق العلمي - في أنها تبين كيف يوضع المسرح في خدمة الفقراء والمقهورين حتى يمكنهم أن يعبروا عن أنفسهم وأن يكتشفوا أفكاراً ومدرجات جديدة لم تكن تدخل من قبل في دائرة وعيهم .

والهدف الأساسي من هذه التجربة المسرحية هو ( تغيير جماهير الشعب وتحويل الجمهور - الذي عادة ما يكون متفرجاً سلبياً في الظاهرة المسرحية التقليدية - الى مشاركين إيجابيين وممثلين يغيرون مسار الحدث الدرامي ويشكلونه . ويطلق أصحاب هذه النظرية عليها اسم « مسرح المقهورين » . ويقول أصحابها ، ومن أهمهم المخرج البرازيلي أوجستويول - انها تختلف اختلافاً جذرياً عن النظريتين الرئيسيتين في تاريخ



المسرح ، وهي نظرية أرسطو ونظرية بريخت . ففي نظرية أرسطو - كما يقول أوجستويول - يسلم المتفرج نفسه الى الشخصية الدرامية بحيث تقوم هذه الشخصية بأداء الفعل والفكر بالنيابة عنه . أما في نظرية بريخت فان المتفرج يسلم نفسه أيضا للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنه ولكن المتفرج يحتفظ لنفسه بحق التفكير ، وغالبا ما يكون هذا التفكير متعارضا مع فكر الشخصية الدرامية . والنتيجة ، في حالة أرسطو ، هي حدوث « التطهير » ، وفي حالة بريخت يصبح الهدف هو إيقاظ الوعي النقدي لدى المتفرج . أما مسرح المجهورين فيركز على الفعل أو الحدث ذاته ، والمتفرج في « مسرح المجهورين » لا يسلم نفسه للشخصية الدرامية « أو الممثل » ليقوم بأداء الفعل أو الفكر نيابة عنه ، وإنما العكس هو الصحيح . . فالتفرج يقوم بنفسه بدور البطولة فيغير من مجرى الحدث الدرامي ويقترح الحلول ويناقش احتمالات التغيير ( على المستوى الانساني والاجتماعي والسياسي ) - وباختصار فهو يدرب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة . فكما يقول بول - إذا لم يكن هذا المسرح ثوريا بالمعنى الكامل فهو على الأقل يمهّد جمهوره للثورة . و « مسرح المجهورين » يعتبر المسرح سلاحا وليس مجرد فن من الفنون ، وهو سلاح لا بد للشعب من أن يشهره ويستخدمه . !

ولكن قبل أن نتحدث عن استخدام المسرح بوصفه « لغة مستقلة » للتعبير عن هذه التجربة الهامة التي أجريت في اطار البرنامج الثوري لمحو الأمية في بيرو ، أود أولا أن أعطي مثلا محددًا على استخدام المجهورين لبعض الفنون الأخرى كلغة تعبير ، ولنأخذ مثلا التجربة التي أجرتها الباحثة استلا ليناريس التي كانت مسئولة عن محو الأمية عن طريق التصوير الفوتوغرافي في اطار البرنامج السالف الذكر .

في برنامج محو الأمية عن طريق التصوير الفوتوغرافي ، تحلى المعلمون عن الأسلوب التقليدي ، وهو مناقشة الصور مع الدارسين لكي يتعرفوا من خلالها على الشوارع والمناظر والناس والأسواق . . . الخ ، وبدلا من ذلك اتبعت الطريقة الآتية : تصرف كاميرا لكل دارس في فصل محو الأمية لكي يأخذ بها الصور بنفسه بعد أن يتعلم كيفية استخدامها ثم يقوم المعلم بشرح الهدف من التجربة فيقول مخاطبا الدارسين :

« سوف نسأل كل واحد منكم بعض الأسئلة ، وسوف نتحدث بالأسبانية ، وعلى كل واحد منكم أن يجيب على الأسئلة بنفس اللغة . أما إذا كان الواحد منكم لا يستطيع أن يعبر عن نفسه بالأسبانية فيمكنه أن يتحدث « بالصورة الفوتوغرافية » إذن فسوق نسألکم أسئلة بالأسبانية ، وهي لغة فتجيون عليها بالصورة الفوتوغرافية ، هي أيضا لغة » .

أما الأسئلة التي كان يطرحها المعلم فهي غاية البساطة والاجابة - أي الصورة الفوتوغرافية - يتم مناقشتها في الفصل من جانب المجموعة ككل . ولننعت نماذج على سؤال محدد بسيط كان من المطلوب أن يجيب عليه الدارسون بالصورة ، وهذا السؤال البسيط : أين تعيش ؟ واليك نماذج من الاجابات :

١ - صورة لداخل كوخ . في ليما عاصمة بيرو يندر سقوط المطر ، ولذلك تصنع الأكواخ من الحصير ، وتتكون هذه الأكواخ عادة من غرفة واحدة تستخدم كمكان للنوم والمطبخ وحمام في نفس الوقت . وصورة داخل الكوخ تجيب على السؤال اجابة كاملة ، ويصبح كل جزء له مغزى خاص يناقشه أفراد المجموعة ، كما أن تركيز الصورة على أجزاء من داخل الكوخ دون غيرها يكتسب أيضا معنى ، وكذلك الزاوية التي أخذت منها الصورة ، وخلوها أو عدم خلوها من سكان الكوخ . . . الخ .

٢ - للاجابة على نفس السؤال وهو « أين تعيش ؟ » أخذ رجل من الدارسين صورة لشاطئ نهر . وأوضحت المناقشة داخل الفصل المعنى المقصود من هذه الصورة فنهر ريماك الذي يخترق مدينة ليما يفيض في وقت معين من السنة مما يجعل الحياة على شاطئ النهر في منتهى الخطورة إذ يكتسح الفيضان الأكواخ المقامة على الشاطئ ويتسبب في فقدان الأرواح والممتلكات . كما أن الأطفال أيضا عادة يلعبون في ماء النهر فيؤدي ذلك الى غرق الكثير منهم حيث يصعب انقاذهم أيام الفيضان . ولذلك فعندما يجيب أحد الدارسين على السؤال بصورة شاطئ النهر فهو في الحقيقة يعبر عن احساسه بالأم والخوف إذ كيف له أن يعمل في هدوء وراحة بال وهو يعلم أن طفله قد يغرق في النهر في أي لحظة ؟

٣ - في معرض الاجابة على نفس السؤال أخذ رجل من الدارسين صورة وجه طفل . وبالطبع ظن المعلم أن الرجل لم يفهم السؤال فأعاده عليه قائلا ان الغرض من الاجابة هو أن تبين الصورة أين يعيش . . سواء كانت صورة شارع أو منزل أو مدينة أو نهر . . الخ . ولكن الرجل قال باصرار : « تلك هي اجابتي . انني أعيش هنا ! » فقال المعلم « ولكن هذه الصورة لوجه طفل ! » فأجاب الرجل قائلا : « انظر الى وجه الطفل تلاحظ أن الدم يملؤه . ان هذا الطفل ، مثله مثل غيره ممن يعيشون هنا ، تهدد حياته الفئران التي يزرع شاطئ ريماك بأعداد هائلة منها ، والأطفال في هذا المكان تحميمهم الكلاب التي تهاجم الفئران وتخيفها وتبعدها ولكن هذه الكلاب أصيبت بوباء الجرب فجاءت عربة الكلاب وقتلت الكثير منها وأخذت البعض الآخر السليم . وكان لهذا الطفل كلب يحميه من الفئران . وأثناء النهار كان أبوه وأمه يذهبان الى العمل ويتركانه وحيدا مع كلبه . ولكن عربة الكلاب جاءت وأخذت الكلب . ومنذ عدة أيام سألتني أين أعيش ؟ لقد زحفت الفئران أثناء نوم الطفل وأكلت جزءا من أنفه . ولهذا ترى الدم يغرق وجهه - انظر الى الصورة . تلك هي اجابتي . . انني أعيش في مكان مازالت تحدث فيه أشياء مثل هذه ! » .

ومن الممكن أن يكتب أحد الأدباء رواية كاملة أو ملحمة عن حياة الفقر والمعاناة والألم على شاطئ نهر ريماك ، ولكن هذه الصورة وحدها كانت أبلغ تعبير عن هذه الحياة فالدموع في عيني الطفل البريتين تختلط بالدم والألم الذي يعتصر وجهه كانت أعظم تعبير عن المكان وما يرمز اليه . . وكأنما لتكتمل المفارقة الساخرة كانت الصورة مأخوذة بفيلم كوداك ملون مكتوب عليه « صنع في الولايات المتحدة الأمريكية » ! .

وفي « ليمّا » كان السؤال الذي يوجه الى الكثير من الدارسين هو : ما هو الاستغلال ؟ وبعضهم أجاب بصورة للبقال أو صاحب المنزل أو مكاتب حكومية . ولكن الصورة التي استرعت انتباه القارئ على البرنامج هي صورة التقطها أحد الأطفال لمسمار في حائط وفي البداية لم يفهم أحد ما يرمي اليه الطفل ، ولكن المناقشة أوضحت ما يعنيه المسمار بالنسبة اليه ، فقد اكتشف المعلم أن معظم أطفال الأحياء الفقيرة « الباريو » في سن الخامسة والسادسة يعملون في تلميع الأحذية . وهم

يضطرون الى قطع المسافة يوميا ذهابا وإيابا الى وسط المدينة ليمارسوا هذا العمل حاملين صناديقهم الخشبية الثقيلة بما فيها من ورنيش وأدوات . وقد اهتمدى أحد أصحاب الدكاكين في وسط المدينة الى فكرة غريبة . وهي أن يؤجر لكل منهم مسمارا في حائط الدكان يعلق عليه صندوقه في المساء ليتسلمه في الصباح التالي فلا يضطر لحمل الصندوق الثقيل في الرحلة على الأقدام الى المنزل بالحلي الشعبي ( البارو ) . . وكان ايجار المسمار الواحد من عشرين الى ثلاثين قرشا في الليلة . . وهكذا كانت صورة المسمار تمثل الاستغلال بعينه !

## محو الأمية بالمرح

اصطدم استخدام المسرح كلغة في هذه التجربة المثيرة بصعوبات كبيرة في البداية أولها أن أهالي القرية من الفلاحين أو العمال الذين أجريت معهم التجربة لم تكن لديهم أي فكرة عن المسرح ولم يسمعوها به في حياتهم . . والقلائل الذين شاهدوا أعمالا درامية في التليفزيون ، ارتبطت هذه الأعمال في أذهانهم بالقصص العاطفية البعيدة كل البعد عن حياتهم . . كما أن معظمهم لم يشاهد من فنون الأداء غير السيزك الذي يتجول في القرى من حين لآخر ولذلك فإن فنون الأداء - ومنها التمثيل - ترتبط في أذهانهم بالتهريج والتسلية والترفيه . وفي البداية أيضا اصطدم القائمون على البرنامج بمقاومة شديدة من جانب الأهالي الأميين عندما عرضوا عليهم فكرة استخدام المسرح كلغة في التعبير أو وسيلة لمحو الأمية لأن اقتناعهم بالفكرة كان يعني مشاركة ايجابية قوية من جانبهم ، بينما ترتبط فكرة التعليم في أذهانهم بتلقي الدروس بشكل سلبي ، حيث يقوم المعلم وحده بالفعل الايجابي ، ويصبح نشاط التلاميذ مجرد رد فعل له . ولذلك فقد كانت أهم عقبة حرص أصحاب البرنامج على التغلب عليها هي إقناع الأهالي من الأميين بالمشاركة الايجابية في العملية المسرحية . ولتحقيق ذلك ، تم تقسيم العمل الى ثلاث مراحل تمثل كل منها درجة مختلفة من درجات المشاركة المباشرة من جانب المتفرج في المسرحية ذاتها ، وفيها يتم تشجيع المتفرج على التدخل في مسار الحدث المسرحي فيصبح هو نفسه خالقا ومنشئا للفعل الدرامي وليس مجرد متفرج سلبي يتلقى ما يراه أمامه على المسرح .

## والمرحلة الأولى تسمى « بالتأليف الفوري » :

وفيها يتدخل المتفرج في الحدث دون أن يستلزم ذلك وجوده المادي على المسرح مع الممثلين . والمثال البسيط على ذلك هو ما يلي :

يقوم أحد الأهالي من سكان « الباريو » ( الحي الفقير ) باقتراح قصة مشهد قصير يستغرق في أدائه من عشر الى عشرين دقيقة . ويمكن أيضا أن يرتجل الممثلون هذا المشهد بمساعدة « نص » مبدئي معد مسبقا ، أو يؤلفونه بأنفسهم مباشرة مهتدين بفكرة يقترحها أحدهم . وفي كل الحالات يصبح المشهد « ساخنا » دراميا اذا كان الشخص الذي اقترح الفكرة موجودا بين المتفرجين . وما أن يبدأ الممثلون في أداء المشهد حتى يحرصوا على تطوير الفكرة بحيث تصل الى نقطة تصبح فيها المشكلة التي يتحدث عنها المشهد واضحة وتحتاج الى حل فيتوقف الممثلون عن الأداء ويسألون الجمهور أن يضع حلا لهذه المشكلة وهنا يبدأ المتفرجون في اقتراح الحلول ، ويقوم الممثلون مباشرة بارتجال مشاهد تجسد الحلول ، ويصبح لدى المتفرجين الحق في ايقاف التمثيل وتصحيح الممثلين فيما يذهبون اليه من حلول أو فيما يستخدمون من كلمات لوصف المشكلة . وهكذا يصبح الجمهور هو « مؤلف » المشهد والممثلون يؤدون ما يؤلفه الجمهور بشكل فوري على المسرح ، وتتم ترجمة المقترحات والحلول والأفكار التي يدي بها أفراد الجمهور من الأمين الى لغة مسرحية مجسدة .

وفيما يلي مثال محدد على أحد مشاهد « التأليف الفوري » التي أجريت في هذه المرحلة من البرنامج ، في الحي الشعبي « باريو » المسمى سان هيلاريون بمدينة « ليما » اقترحت إحدى النساء موضوعا شائكا من واقع حياتها . فقد طلب منها زوجها من عدة سنوات أن تحتفظ ببعض الوثائق التي قال لها في حينه انها بالغة الأهمية . فأخفت المرأة - التي كانت أمية - هذه الوثائق في مكان ما من المنزل دون أن يتطرق الى نفسها أي شك في صحة كلام زوجها . وذات يوم تشاجرا لسبب أو لآخر فتذكرت المرأة الوثائق وقررت أن تعرف ما بها وماذا يعطيها في نظر الزوج كل هذه الأهمية ، فقد خافت أن تكون هذه الوثائق متعلقة بملكية منزلهم الصغير . ولما كانت لا تعرف القراءة والكتابة فقد ذهبت بالأوراق الى جارتها لتقرأ لها . وكانت المفاجأة الكبرى - التي ظلت حديث

الحي بعد ذلك لفترة طويلة - وهي أن هذه الوثائق لم تكن سوى مجموعة من الخطابات الغرامية كتبها عشيقته الزوج . وكان احساس هذه المرأة الأمية الفقيرة بالخيانة والألم الفظيع يدفعها للانتقام ، ولكنها لم تكن تعرف كيف تتصرف .

وبعد أن قصت قصتها ، واقترحتها كفكرة لمشهد تمثيلي ، قام الممثلون بارتجال عدد من المشاهد تحكي تتابع الأحداث حتى اللحظة التي يعود فيها الزوج الى المنزل ليلا بعد أن كشفت زوجته سر الخطابات الغرامية . والآن الزوجة تريد الانتقام ، فكيف لها أن تنتقم ؟ هنا يتوقف الحدث وتقوم السيدة التي تمثل دور الزوجة ( وهي من الأهالي المشتركين وليست ممثلة محترفة ) بسؤال الجمهور عما يجب عليها أن تفعله في هذا الموقف . وهنا بدأت جميع النساء الجالسات يتفرجن على المشهد في تبادل الآراء عما يجب على المرأة أن تفعله . واستمع الممثلون الى الاقتراحات والحلول المختلفة ثم شرعوا في تجسيدها مسرحيا أي تحويلها الى حدث يمثل أمام الجمهور وفيما يلي بعض الحلول التي اقترحها الجمهور :

أ - أن تبكي الزوجة بكاء مرا حتى تشعر زوجها بالذنب . ونفذت « الممثلة » هذا الاقتراح فأخذت تبكي بحرقة ، وأخذ الزوج يخفف عنها دون أن يدري السبب في بكائها وعندما كفت عن البكاء طلب منها أن تعد له العشاء وكأن شيئا لم يكن . وأكد لها الزوج أنه نسي عشيقته تماما وأنه يحبها هي ولم يحب في حياته غيرها . . . الخ ، وعاد كل شيء بينهما كما كان . ولم يوافق الجمهور على هذا الحل .

ب - أن تترك الزوجة المنزل وتهجر زوجها عقابا له . ونفذت « الممثلة » هذا الاقتراح . فأخذت تلوم زوجها على فعلته ثم جمعت ملابسها وأشياءها في حقيبة وتركته وحيدا حتى يتعلم درسا قاسيا .

ولكن بعد أن تركت المنزل ، سألت الجمهور ماذا تفعل بعد ذلك ؟ وأين تذهب ؟ فأتضح أن العقاب الذي أنزلته بالزوج لم يكن إلا عقابا لها هي .

ج - أن تغلق باب المنزل بالترباس حتى تجبر زوجها على الرحيل . وتم تنفيذ هذا الاقتراح مسرحيا أيضا فأخذ الزوج يتوسل اليها أن تفتح الباب ولكنها رفضت

باصرار . وبعد أن توسل اليها عدة مرات ، أدلى الزوج بالتعليق التالي : « طيب ، سوف أذهب ، لقد قبضت مرتبي اليوم وسأخذ الأموال وأذهب لأعيش مع عشيقتي و » اتفلقني أنت ! « وذهب فعلا وعلقت الممثلة بأن هذا الحل لا يعجبها لأن الزوج ذهب ليعيش مع المرأة الأخرى فماذا ستفعل هي ، وكيف تعيش فهي من الفقر بحيث لا يمكن أن تجد ما يكفيها من المال لتأكل ولابد لها من أن ينفق عليها زوجها .

د - وكان الحل الأخير هو الذي قدمته امرأة سمينة مرحة ، وهو الحل الذي وافق عليه أفراد الجمهور بالاجماع ، رجالا ونساء . قالت هذه المرأة « اسمحي له بالدخول ثم امسكي بعصا غليظة واضربيه بكل قوتك . . اضربيه علقه ساخنة بحيث يشعر بالندم ثم ضعي العصا جانبا وأعدي له العشاء بحنان واغفري له » .

وقامت « الممثلة » بأداء هذا الاقتراح وبعد العلقه الساخنة التي كانت مسلية جدا بالنسبة للجمهور جلس الاثنان الى العشاء وتناولوا الطعام وتناقشا في آخر أخبار الحكومة وكانت بالصدفة - تأميم المصالح الأمريكية !

وهذا الشكل من أشكال المسرح يثير لدى الجمهور اهتماما شديدا ويهدم الحائط الذي يفصل بين الممثل والجمهور ، إذ يشعر أفراد الجمهور أنهم يستطيعون أن يتدخلوا في الحدث ويوجهوه الوجهة التي يرونها ، ويصبح كل شيء في الحدث معرضا للنقد وللتعديل .

### المرحلة الثانية : « مسرح الصورة الرمزية » :

وفي هذه المرحلة يصبح على المتفرج أن يشارك في العملية المسرحية بشكل مباشر أكثر ، فيطلب منه أن يدلي برأيه في موضوع معين يهم جميع الحاضرين ويريدون مناقشته ويمكن أن يكون هذا الموضوع فكرة مجردة كفكرة الاستعمار مثلا ، أو مشكلة ملحة يعاني منها سكان الحي « الباريو » ، مثل انعدام وجود المياه أو انقطاعها بشكل شبه دائم ، وهو شيء مألوف في هذه الأحياء .

ويطلب من كل مشترك ( أو متفرج ) أن يدلي برأيه في المشكلة ولكن دون أن

يتكلم وإنما باستخدام أجساد المشتركين الآخرين وذلك بأن « ينحت » هذه الأجساد مجموعة من التماثيل تفصح في تكوينها عن آرائه ومشاعره تجاه المشكلة . وعلى المشترك أن يستخدم أجساد الآخرين كما لو كان نحاتا ، وكما لو كانت هذه الأجساد مصنوعة من الصلصال ، فيحدد وضع كل جسد بكل ما فيه من تفاصيل دقيقة بما فيها تعبيرات الوجه التي يريد على وجه المشترك الآخر الذي يشكله كالتماثيل . ولا يسمح له بالكلام تحت أي ظروف ، وإنما أقصى ما يسمح له به هو أن يعبر بوجهه هو عما يريد من المشترك الآخر ( التماثيل ) أن يفعله وبعد أن يشكل هذه المجموعة من التماثيل يسمح له بالدخول في مناقشة مع المشتركين الآخرين . حتى يعرف ما إذا كان الجميع يوافقونه على رأيه « المنحوت » ويمكن أيضا أثناء المناقشة تعديل أوضاع التماثيل أو ما تعبر عنه من آراء في بعض تفاصيلها . وعندما يصل الجميع في النهاية الى « صورة رمزية » معينة تكون مقبولة من الجميع يطلب من المشترك النحات أن يوضح للآخرين ما ينبغي أن يكون عليه الوضع في هذه المشكلة ، فتصبح للتجربة مرحلتان . . المرحلة الأولى هي تشكيل صورة رمزية لما هو واقع بالفعل ، والثانية تصوير الوضع المثالي . وفي النهاية يطلب منه تشكيل صورة « انتقالية » توضح كيفية الانتقال من الوضع الراهن الى الوضع المثالي ، أو بمعنى آخر ، كيفية تنفيذ التغيير أو التحول أو الثورة وهكذا تنتهي التجربة بتجميع « التماثيل » التي يعتبرها الجميع ممثلة للوضع الراهن في الواقع ثم يطلب من كل مشترك أن يقترح وسائل تغيير هذا الوضع .

ولنعط مثالا محددًا على هذه المرحلة يوضح هذا الأسلوب أو المنهج الذي يتبعه القائمون على البرنامج في هذه المرحلة الثانية :

قروية شابة من المشتركين في برنامج محو الأمية تعيش في قرية « أوتوزكو » طلب منها المعلم أن تصف من خلال تجميع الصور الرمزية ( أو النحت بالأجساد الحية ) انطباعاتها عن القرية التي تعيش فيها . وكان الفلاحون في قرية « أوتوزكو » قد قاموا بتمرد ضد الاقطاعيين وملاك الأرض وذلك قبل قيام الحكومة الثورية في ١٩٦٨ التي أنهت الاقطاع في بيرو . وعندما حدث هذا ، قام الاقطاعيون بالقبض على قائد التمرد ، وساقوه الى الميدان الرئيسي وسط القرية وقام أعوانهم بخصيه علانية أمام



الناس جميعا . وفي التجربة قامت القروية الشابة بتشكيل صورة حادثة خصي قائد التمرد ، فوضعت أحد المشتركين على الأرض بينما تظاهر آخر بأنه يخصيه ، وأمسك به مشترك ثالث من الخلف حتى يمنعه من الحركة والى جانب هؤلاء الثلاثة ، وضعت القروية امرأة راكعة تصلي ، وعلى الجانب الآخر مجموعة من خمسة رجال ونساء ، راكعين أيضا ، وأيديهم مقيدة خلف ظهورهم ، ووراء الرجل الذي يخلصونه وضعت رجلا قويا يوحي منظره بالشراسة والعنف ، ووراءه رجلان مسلحان ويصوبان بنادقهما الى الضحية .

وكانت هذه الصورة الرمزية التي رسمتها القروية الشابة بأجساد زملائها من المشتركين تعبر عن انطباعاتها عن الحياة في قريتها . وهي صورة رهيبة مليئة بالتشاؤم والانهازامية والثورة المكبوتة ، ولكنها في نفس الوقت ، انعكاس لحادثة واقعية وحقيقية حدثت بالفعل أمام جميع أهالي القرية .

ثم طلب من القروية الشابة أن ترسم صورة لما يجب أن تكون عليه القرية من وجهة نظرها ، فعدلت من وضع « التماثيل » البشرية تعديلا تاما ، وأعادت تجميعها في صورة أناس يعملون في سلام ومحبة مع بعضهم البعض ، أو بالأحرى قرية سعيدة راضية مثالية ثم جاء بعد ذلك الجزء الثالث ، وهو أهم الأجزاء جميعا ، من هذا الشكل المسرحي وهو المتعلق بكيفية تحقيق التحول من الصورة التعيسة الأولى للواقع الى الصورة المثالية الأخيرة أي كيفية التغيير ، والثورة !

وهنا أصبح من حق كل مشترك أن يدلي برأيه ولكن أيضا بدون كلام ، وإغما توضيح أفكاره من خلال التشكيل ذاته . وفيما يلي بعض المقترحات التي قدمها المشتركون من خلال التشكيل :

١ - طلب الى إحدى المشتركات أن توضح وسائل التغيير أو الثورة فرفضت أن تعدل من وضع المرأة الراكعة مبينة أنها لا تنطوي على امكانيات التغيير الثوري . ولكن فتاة « متحررة » من العاصمة « ليا » رأت أن هذه المرأة الراكعة بالذات هي ما يجب تغييره فعدلت من وضعها .

٢ - جميع المشتركين المؤيدين للحكومة الثورية قاموا بتعديل وضع المسلحين الواقعين في الخلف والذين يصوبون بنادقهم على الضحية ، فأصبحوا - بعد التعديل - يصوبون البنادق على الرجل الشرس الذي يمثل السلطة الاقطاعية .

٣ - قام بعض المشتركين الذين يؤمنون بالحلول السحرية بتعديل وضع الرجال الذين يقومون بخصي الضحية وكذلك رمز الاقطاع الواقف خلفهم حتى يبدو الأمر وكأن هؤلاء قد تخلوا عن شرورهم من تلقاء أنفسهم نتيجة لتأنيب الضمير . أما هؤلاء الذين يؤمنون بهذا الشكل من أشكال التغيير الاجتماعي ، فقد عدلوا أولا من وضع الرجال الراكعين ليجعلوهم يقفون في وضع تأهب ثوري مهاجمين المستغلين .

٤ - أحد المشتركين أوقف رجلا يخطب في مجموعة الراكعين موضحا أن التغيير لابد أن يأتي من الشعب وبالشعب .

وهذا النوع من المسرح التصويري هو بلا شك من أكثر الأشكال اثارا في تجربة التعبير بالمسرح كلغة بما يوفره من امكانيات سهلة ورائعة لترجمة الفكر الى صورة مجسدة .

#### المرحلة الثالثة : مسرح حلبة النقاش :

وهذه هي المرحلة الأخيرة وفيها يتدخل كل مشترك في الحدث تدخلا حاسما وإيجابيا بهدف تغييره . وخطوات التجربة في هذه المرحلة هي كالتالي : أولا يطلب من المشتركين أن يحكوا حكاية تتضمن مشكلة اجتماعية أو سياسية صعبة الحل ، ثم يتبع ذلك مشهد قصير من عشر إلى خمس عشرة دقيقة يصور هذه المشكلة والحل المطروح للمناقشة وعندما ينتهي المشهد يسأل المعلم المشتركين عما إذا كانوا يوافقون على الحل المطروح . والنتيجة أن بعضهم على الأقل سيبدى عدم موافقته . وعند هذه النقطة يعاد تقديم المشهد مع اختلاف بسيط وهو أنه يصبح من حق أي مشترك في الحلبة من الجمهور أن يحل محل أي ممثل ويحول مسار الحدث الى الاتجاه الذي يريده . أما الممثل الذي يخرج من « اللعب » فيظل جاهزا لاستئناف أداء دوره بمجرد أن ينتهي المشترك

من النقطة التي يريد اثارها من خلال تدخله في الموقف ، مستجيبا استجابة فورية لكل الآراء التي عبر عنها المشترك وأراد بها تحويل الحدث الى وجهة أخرى .

ومرة أخرى نورد مثالا محمدا على هذه المرحلة :

شاب في الثامنة عشرة من عمره يعمل في مدينة « شيمبوتي » ، وهي أحد مواني صيد السمك الهامة جدا في العالم . وفي هذه المدينة يوجد عدد من المصانع لتعليب الأسماك وهي احدى السلع الأساسية التي تصدرها بيرو . وبعض هذه المصانع كبيرة جدا بينما بعضها الآخر يضم ثمانية أو تسعة عمال فقط . والشاب موضوع الحديث يعمل في أحد هذه المصانع الصغيرة . وكان صاحب المصنع مستغلا لا يرحم يجبر عماله على العمل من الثامنة صباحا الى الثامنة مساء أو العكس - اثنتي عشرة ساعة متواصلة في اليوم . وكان لكل مشترك في التجربة المسرحية رأي في كيفية مقاومة هذا الاستغلال ، فاقترح أحدهم ، على سبيل المثال الأخذ بما أسماه « عملية السلحفاة » أي أن يؤدي العمال عملهم ببطء السلحفاة خاصة عندما لا يكون صاحب المصنع موجودا . أما الشاب فقد خطرت له فكرة ذكية ، وهي أن يعمل بسرعة أكبر ويملاأ الماكينة بسمك أكثر من طاقتها فتتكسر فيتطلب الأمر ساعتين أو ثلاث لاصلاحها وأثناء هذه الفترة يستطيع العمال أن ينالوا قسطا من الراحة . ها هي إذن المشكلة : استغلال صاحب المصنع للعمال ، وها هو أحد الحلول لمقاومة هذا الاستغلال ، ولكن هل هذا الحل هو أفضل الحلول الممكنة ؟

تم تجسيد المشكلة مسرحيا في مشهد قصير أمام المشتركين ، فلعب بعضهم أدوار العمال ، ولعب أحدهم دور صاحب المصنع وآخر رئيس الوردية ، وتحولت خشبة المسرح الى مصنع لتعليب الأسماك ، فأحد العمال ينزل السمك من العربات التي تحمله الى المصنع وآخر يقوم بوزن جوانات السمك وثالث يحمل الجوانات الى الماكينات ورابع يعمل في تشغيل الماكينة والآخرين يقومون بمختلف المهام التي يتطلبها العمل . وأثناء قيامهم بالعمل أخذوا يجرون بينهم حوارا حول الحلول الممكنة حتى اتفقوا على الحل الذي اقترحه الشاب وكسروا الماكينة . وهنا دخل صاحب المصنع وأخذ العمال راحة ريثما يتم اصلاح الماكينة ثم عادوا مرة أخرى الى العمل .

ولكن بعد تمثيل المشهد ثار سؤال : هل الجميع متفقون على هذا الحل ؟ بالطبع لا . بل بالعكس ، كان لكل واحد منهم رأي فيما يجب أن يكون عليه الحل ، ومن بين هذه الحلول المقترحة ، مثلاً أن يعلن العمال الاضراب أو يلقي أحدهم قنبلة على الماكينة أو يشكلوا فيما بينهم اتحاداً للعمال يطالب بالحصول على حقوقهم .

وبعد ذلك تم تطبيق تكنيك مسرح المناقشة بالأسلوب التالي :

يعاد تقديم المشهد كما هو تماماً في المرة الأولى ، مع إعطاء الحق لكل متفرج مشترك في التدخل وتغيير الأحداث ليجرب الحلول التي اقترحها . وكان أول من تدخل هو المشترك الذي اقترح القاء قنبلة على الماكينة الذي قام من مكانه وحل محله « الممثل » الذي يقوم بدور الشاب وقدم اقتراحه . واعترض باقي المشتركين على هذا الاقتراح لأنه يعني تدمير المصنع وقطع مصدر رزقهم . وهنا عاد صاحب الاقتراح الى مكانه وحل محله الممثل مرة أخرى حتى قام صاحب اقتراح الاضراب ، وبعد مناقشة طويلة مع الآخرين أقنعهم بترك المصنع وعند ذلك قام صاحب المصنع ورئيس الوردية بالذهاب الى وسط المدينة ( وتمثلها ركن في داخل حلبة التمثيل ) لبحثا عن عمال آخرين ( نسبة البطالة في المدينة رهيبة ) وجلبوا عمالاً غير هؤلاء الذين قاموا بالاضراب . وهنا اتضح أن هذا الحل غير عملي مع وجود نسبة البطالة الكبيرة في المدينة مما يجعل من السهل على صاحب أي مصنع أن يأتي بأي عدد يريد من العمال .

وكانت المحاولة الثالثة هي تكوين اتحاد صغير لمفاوضة صاحب المصنع في مطالب العمال ، واتضح من خلال المناقشة ، أن هذا هو أفضل الحلول جميعاً .

#### المرحلة الرابعة : المسرح الجدلي

يقول جورج ايكيشاوا - وهو أحد القائمين على تجربة مسرح المقيهورين - أن المسرح البورجوازي هو مسرح العالم المكتمل ، فالبورجوازي هو انسان يعرف حدود عالمه وهو قادر على أن يعطي صورة عن هذا العالم المكتمل بالنسبة اليه . أما البروليتاريا أو الطبقات المقيهوره فهي دائماً في حالة تطلع الى عالم أفضل ، وبالتالي فان مسرح البروليتاريا - مسرح المقيهورين - هو دائماً في حالة تجربة . . أو محاولة للوصول الى

الاكتمال ، فهو مسرح يقدم أساسا صورا درامية للتغيير .

وبعكس المسرح البورجوازي الذي يجلس فيه الناس أمام خشبة مسرح يشاهدون في سلبية واسترخاء ورضاء العالم المكتمل الذي تمثله المسرحية ، فإن مسرح المقهورين يشجع المتفرج على التدخل في الأمور والصياح والحوار والمناقشة .

وجميع الوسائل التي يستخدمها البرنامج - والتي سبق ذكرها - هي أشكال من المسرح الذي يمهّد للتغيير . . وليس مسرح الفرجة السلبية . وفي هذا المسرح يصبح المتفرج هو البطل ، ويتحرر من جميع القيود التي تكبله ، نفسية كانت أو اجتماعية ، ويمارس ذاته على سجيتها وحقيقتها .

ولكن التجربة لم تمنع أن يمارس القائمون على البرنامج أنواعا أخرى من المسرح « المكتمل » ومن بينها الأنماط التالية :

### مسرح الجريدة :

وقد قدمته في البداية المجموعة الطليعية لمسرح الحلقة في سان باولو بالبرازيل . وهذا النوع من المسرح هو عبارة عن مجموعة من الأساليب الفنية البسيطة يمكن من خلالها تحويل أخبار الصحيفة اليومية ، أو أي مادة أخرى غير درامية ، الى عرض مسرحي بسيط ومشوق ومن بين هذه الأساليب :

أ - القراءة المباشرة : يقرأ الخبر الصحفي - بعد فصله عن السياق الذي جاء به - وذلك من وجهة نظر القارئ مما قد يظهر زيف هذا الخبر من صدقه .

ب - القراءة بالتبادل : قراءة خبرين بالتبادل يلقي كل منهما الضوء على الآخر فيشرحه أو يعطيه معنى جديدا .

ج - القراءة التكميلية : قراءة ما بين سطور الخبر بصوت عال ، وذلك من وجهة نظر المؤدي .

د - الحدث الموازي : يؤدي الممثلون بالتمثيل الصامت أحداثا موازية للخبر

الذي يقرأ بصوت عال ، وتحكي هذه الأحداث خلفية الخبر من وجهة نظر الممثلين ورأيهم فيما حدث حقيقة .

هـ - قراءة تاريخية : مشاهد توضح نفس الحادثة التي يرويها الخبر ولكن في سياق تاريخي مختلف .

و - قراءة خارج السياق : يقدم الخبر الصحفي خارج السياق ، فمثلا يلقي أحد الممثلين خطاب وزير الاقتصاد عن ضرورة شد الحزام في المرحلة الحالية بينما هو يتناول عشاء فاخرا وبكميات مهولة . وهنا يتضح للممثلين مغزى المشهد : أن الوزير - وهو يدعو الشعب الى التقشف - يعيش حياة البذخ والرفاهية .

### المسرح المتخفي :

وهو عبارة عن تقديم مشهد في بيئة غير مسرحية ، وأمام أناس ليسوا من جمهور المسرح . ويمكن أن يكون المكان مطعما أو رصيفا أو سوقا . . . الخ ، والناس الذين يتفرجون على المشهد هم أناس موجودون في هذا المكان بالصدفة المحضة ، وأثناء المشهد لا يجب أن يكون لدى هؤلاء الناس أي فكرة أنهم يشهدون « مسرحية » وإلا تحولوا على الفور الى « متفرجين » .

والمسرح المتخفي يتطلب اعداد « نص » بسيط يحفظه الممثلون جيدا ويتدربون عليه مسبقا ، ويكونون في نفس الوقت على استعداد لتدخل « الجمهور » في مجرى الأحداث .

والمثال البسيط التالي يبين كيف يعمل المسرح المتخفي :

في المطعم الكبير لفندق شيكلايو حيث كان ينزل مندوب برنامج محو الأمية ، انتشر « الممثلون » على موائد متفرقة أثناء تقديم وجبة الغذاء لنزلاء الفندق البالغ عددهم أربعمائة شخص . وعندما يبدأ الجرسونات في تقديم الطعام للنزلاء يصيح « البطل » في وجه الجرسون - حتى يلفت اليه نظر بقية الجالسين في المطعم - قائلا بأن الطعام الموحد الذي يقدمه المطعم لجميع النزلاء لا يعجبه ، فيطلب منه الجرسون أن

يختار شيئا من القائمة فيختار الممثل صنفا من اللحم المشوي ، ويخبره الجرسون أن هذا الطبق سيكلفه سبعين قرشا فيوافق الممثل ( كل هذا بصوت عال ) . وبعد دقائق يعود الجرسون بالطبق فيلتهمه « الممثل » ويستعد لمغادرة المطعم ، ولكن الجرسون يلحق به ويقدم له فاتورة الحساب فيبدو القلق على ملامحه ويبادر الجرسون قائلا :

— « نعم . . كان طبقا طيبا . . وسوف أدفع ثمنه ، ولكن هناك مشكلة : ليس لدي نقود ! » .

فيسأله الجرسون :

— « كنت تعرف ثمن هذا الطبق قبل أن تطلبه ، فكيف ستدفع ثمنه الآن ؟ » .

ويدور هذا الحوار بصوت عال ، بحيث يتابع الجالسون على موائدهم من رواد المطعم ما يدور بين الجرسون والزبون . ويستمر المشهد :

الزبون : « لا تقلق ، سأدفع . ولكن بما أني مفلس فسوف أعمل لديكم مقابل هذا المبلغ ! والحقيقة ، أن هذا الطبق كان ألد كثيرا من الطعام السيء الموحد الذي تقدمونه لهؤلاء المساكين ! » .

وعند هذه النقطة يتدخل بعض الزبائن معلقين فيما بينهم وبين الجالسين على نفس المائدة على أسعار الطعام ونوع الخدمة في الفندق . . . الخ ، وينادي الجرسون رئيس الجرسونات في المطعم ليتخذ قراره في الأمر . ويعاود الممثل - الزبون - شرح الأمر له قائلا :

— « أنا مستعد أن أعمل لديكم مقابل المبلغ . ولكن هناك مشكلة أخرى . فأنا لا أجيد أي عمل ، ولذلك فعليكم أن تسندوا إلي عملا بسيطا لا يحتاج الى أي مهارة . مثلا ، أستطيع أن أحمل « زباله » الفندق الى الخارج . وبالمناسبة ، ما هو مرتب الزبال الذي يعمل لديكم ؟ » .

ويلاحظ الجالسون أن رئيس الجرسونات لا يريد أن يدلي بأية معلومات عن المرتبات التي يدفعها الفندق لعماله ، ولكن « ممثلا » آخر يجلس على مائدة قريبة يتطوع

بالقول بأنه صديق لزيال الفندق ويعرف أنه يتقاضى سبعة قروش في الساعة . وهنا يصيح « البطل » :

— بهذا الحساب ، فان علي أن أعمل عشر ساعات كاملة لكي أدفع ثمن قطعة لحم أكلتها في خمس دقائق ! هذا مستحيل ، فاما أن ترفعوا أجر الزيال أو تخفضوا ثمن طبق اللحم المشوي . . ولكن أستطيع أن أقوم بعمل أكثر تخصصا . فمثلا ، أستطيع أن أتولى العناية بحدائق الفندق ، وهي حدائق جميلة ومنسقة تنسيقا بديعا ، ومن الواضح أن المسئول عنها بستاني موهوب جدا . كم يتقاضى البستاني في هذا الفندق ؟ سوف أعمل في الحدائق ، فكم ساعة يتعين علي أن أعملها لكي أدفع ثمن طبق اللحم ؟

ويتطوع ممثل ثالث بالقول بأنه صديق البستاني لأنه « بلدياته » من نفس القرية ، ويعرف أنه يتقاضى عن عمله عشرة قروش في الساعة ، ومرة أخرى يبدو الغضب على وجه البطل فيصيح :

— « مستحيل . . الرجل الذي ينسق هذه الحدائق ذلك التنسيق البديع ويقضي يومه في الشمس والرياح والأمطار ، عليه أن يعمل سبع ساعات كاملة لكي يدفع ثمن الطبق الذي يأكله في خمس دقائق ؟ اشرح لي كيف يحدث ذلك ياسيدي رئيس الجرسونات .

وهنا تبدو علائم اليأس على وجه رئيس الجرسونات ، ويذرع المكان جيئة وذهابا في اضطراب واضح معطيا أوامره لباقي الجرسونات أن يشغلوا الزبائن حتى لا يلتفتوا الى ما يقوله « البطل » ، بينما يتحول المطعم كله الى حلبة مناقشة . فيقوم « ممثل » آخر ويعلن للزبائن أنه قادم من قرية صغيرة وأنه لا أحد في قريته يتقاضى سبعين قرشا في اليوم ، ولذلك فلا يستطيع أحد في القرية أن يأكل طبقا من اللحم المشوي ( ويؤثر صدق هذا الممثل في الجمهور الجالس فتهتز مشاعرهم ) .

وفي نهاية المشهد يتدخل « ممثل » آخر قائلا :

— أيها الأصدقاء . . يبدو الأمر وكأننا ضد الجرسونات ، وهذا كلام فارغ ،



فهم ليسوا إلا أخوة لنا وعمال بسطاء مثلنا ، ولا ذنب لهم في تحديد أسعار الطعام بهذا الفندق وأنا أطلب من كل واحد منكم أن يتبرع بما يستطيع التبرع به ، ولو كان قرشا أو قرشين ، لنُدفع ثمن طبق اللحم . وأرجوكم أن تكونوا كرماء ، فما سيبقى بعد جمع السبعين قرشا سنعطيه بقشيشا للجرسون الذي هو أخ لنا وعامل مثلنا » .

ويبدأ فوراً جمع التبرعات لدفع الحساب ويصل المبلغ الى مائة قرش . وتستمر المناقشة بين الجالسين بعد ذلك عدة ساعات عن الفرق الهائل بين ما يتقاضاه العامل عن جهده والأسعار الفاحشة .

وقد قدم عدد من « عروض » المسرح المتخفي في أماكن مختلفة من مدينة بيروت ، ومن أهمها ذلك المشهد الذي جرى في سوق كارمن بحي « كوماسي » ، وهو من أحياء « الباربو » الفقيرة التي تبعد عن حي وسط البلد بنحو ١٤ كيلو مترا . وفي هذا « العرض » لعبت ممثلتان دوري البطولة في المشهد الذي جرى أمام عربية يد من عربات بيع الخضار في السوق ، واليك وصفا لما تم في هذا المشهد :

تقدمت إحدى « الممثلتين » الى البائعة لتشتري بعض الخضار ، متظاهرة بأنها أمية . وسرعان ما دخلت في نقاش حاد مع البائعة واتهمتها بالغش في الأسعار مستغلة انها لا تعرف القراءة والكتابة .

أما الممثلة الأخرى فأخذت تقرأ الأسعار المكتوبة على لافتات معلقة على أنواع الخضار المختلفة ، واخبرت المشتري « الأمية » أن الأسعار مضبوطة ولا مجال هناك للغش من جانب البائعة . ثم نصحت المشتري « الأمية » أن تدخل برنامج محو الأمية حتى تستطيع بعد ذلك أن تتأكد من الأسعار بنفسها . فقالت « الممثلة » الأولى أنها قد تجاوزت السن الذي تبدأ فيه التعليم عملا بالمثل القائل « بعد ما شاب ودوه الكتاب » . . وهنا صاحت امرأة عجوز تستند على عصا من الواقفين في السوق قائلة :

— يا أعزائي . . شيان لا تكبر المرأة أبدا عليهما . . التعليم . . وممارسة الجنس ! فانفجر جميع الواقفين في السوق ضاحكين ، ولم تستطع « الممثلتان » أن تكملتا المشهد .

## صندوق الدنيا :

ومن بين الأشكال المسرحية تستخدم أيضا في البرنامج استخدام « صندوق الدنيا » في خلق مشاهد موازية للأحداث والقصص الرومانسية التي يقدمها صندوق الدنيا للعامة وذلك بهدف خدمة أغراض « مسرح المقهورين » . ومن المعروف أن « صندوق الدنيا » ينتشر انتشارا واسعا في العديد من بلاد أمريكا اللاتينية . ويتلخص تكنيك استخدام « صندوق الدنيا » في « مسرح المقهورين » في أن يقرأ المعلم للمشاركين في البرنامج الخطوط العريضة للقصة المعروضة من خلال صندوق الدنيا دون أن يخبرهم بأصل هذه القصة ، ويطلب منهم أن يعيدوا تمثيل القصة من وجهة نظرهم ، ثم في النهاية تعقد مقارنة بين ما قدمه المشاركون وبين القصة الرومانسية الأصلية الموجودة في صندوق الدنيا ، وتتم مناقشة الفروق بين القصتين . ولنعط مثلا محددًا على هذا الشكل من المسرح : قصة سخيقة من تأليف كورين تيلادو ، أسوأ مؤلفي القصص الرومانسية ، موضوعة في صندوق الدنيا ، تتلخص في أن زوجة تجلس في انتظار زوجها بصحبة امرأة أخرى تساعد في أشغال المنزل . ويحكي « المعلم » هذا الملخص فقط دون أن يحيط المشاركين علما بالمكان أو الزمان أو نوع الشخصية أو ملابسات الأحداث .

« ويمثل » المشاركون هذا المشهد من وجهة نظرهم ومن واقع بيئتهم وعاداتهم فالزوجة الجالسة في المنزل في انتظار عودة زوجها من الطبيعي - في ظل هذه العادات - أن تكون مشغولة بأعداد وجبة طعام العشاء ، أما المرأة التي تساعد في عادة جارة جاءت تثرثر معها فترة الصباح ، وأما الزوج فهو يعود مرهقا بعد يوم طويل من العمل الشاق لا يريد إلا أن يأكل بسرعة وينام . والمنزل نفسه هو عبارة عن كوخ من غرفة واحدة تستخدم للنوم والطعام والجلوس في نفس الوقت . . . الخ .

وعلى العكس من هذه الصورة ، نجد أنه في قصة كورين تيلادو المصورة في صندوق الدنيا ترتدي الزوجة فستانا فاخرا من فساتين السهرة ، يزين جيدها عقد من اللؤلؤ الفاخر والمكان قصر مرمر منيف . أما المرأة التي تساعد في ، بطبيعة الحال ،

خادمة زنجية لا تكاد تنطق إلا بعبارات مثل : « نعم ياسيدي ، أمرك ياسيدي » . . . الخ ، ويعود الزوج بعد يوم عمل في المصنع الذي يملكه والد الزوجة مرهقا لأنه دخل في مناقشات مع العمال الذين يطالبون بزيادة أجورهم ! ويستمر المشهد على هذا المنوال :

يدخل الزوج للنوم ، الزوجة الارستقراطية كانت قد تلقت في الصباح خطابا من امرأة مجهولة ، فذهبت لزيارتها واكتشفت أنها عشيقة زوجها ، وتخبرها العشيقة أن علاقتها بزوجها قديمة ، ولكنه تركها ليتزوج من ابنة صاحب المصنع ، أي الزوجة نفسها . وتضيف العشيقة قائلة :

— نعم لقد خدعني وهجرني ، ولكنني أغفر له لأن طموحه كان هائلا ، وكان يريد أن يصبح من أصحاب المصانع ، ولو استمر معي لما استطاع أن يحقق شيئا من طموحه !

وتفصح هذه القصة أمام المشتركين في البرنامج عن بعض القيم التي تحكم العالم البورجوازي ، مثل الوصولية وتبرير الخيانة وعدم الاخلاص في سبيل أن يرتقي المرء السلم الاجتماعي ويحقق طموحه . فالقصة تصور رغبة الزوج في امتلاك المصنع ووصوليته على أنها شيء نبيل تهون في سبيله الكثير من القيم الشريفة .

أما الزوجة الشابة - ابنة صاحب المصنع - فتقوم هي الأخرى بحيلة نسائية رخيصة حتى تضمن أن يظل زوجها الى جانبها ، وهي أن تتظاهر بأنها مريضة بالقلب . . فتكسب بذلك عطفه . . وهكذا تفصح هذه القصة نفسها أيديولوجيات هذه الطبقة .

وبالطبع عندما يمثل « المجهورون » هذه القصة من وجهة نظرهم فهي تتخذ معنى مختلفا تماما . . فهم يتناولون قصة تيلادو السخيفة بعين نقدية ساخرة ويتخذون منها موقفا ايجابيا ، رافضا لكل القيم التي تمثلها القصة والشخصيات . وهم يقارنون بين القصر الفاخر الذي تسكنه الزوجة الشابة وزوجها الوصولي وبين منازلهم الفقيرة وأكواخهم الرثة ، كما يقارنون بين تصرفات الزوج وتصرفات الأزواج الفقراء

المطحونين . . . الخ .

وقد امتدت التجربة بعد ذلك لتشمل نفس التكنيك في تحليل تمثيلات التليفزيون والسخرية منها بنفس الطريقة .

## التغلب على القهر :

ومن الأشكال المسرحية التي يستخدمها البرنامج أيضاً شكل «التغلب على القهر» . والقهر، كما يقول القائمون على البرنامج للدارسين بداية، يتخذ أشكالاً عديدة على المستويين الاجتماعي والفردى . فالطبقات الغنية والمستغلة تقهر الطبقات الكادحة والعاملة، وكبار السن يقهرون الصغار، وهناك أجناس كثيرة في البشرية تتصور أن لها امتيازاً خاصاً يخول لها الحق في اضطهاد أجناس أخرى . وهناك أيضاً القهر الواقع على المرأة من جانب الرجل .

ويتلخص تكنيك «التغلب على القهر» في الآتي :

يطلب المعلم من أحد المشتركين في البرنامج أن يتذكر لحظة محددة شعر فيها بالقهر الشديد، واستسلم فيها لهذا القهر فأخذ يتصرف بطريقة مخالفة لرغباته ولا بد أن يكون لهذه اللحظة معنى عميق وخاص بالنسبة إليه شخصياً . ومن الضروري بعد ذلك أن يقوم المشترك بتعميم هذه اللحظة الشخصية الخاصة لتصبح ممثلة لآلام طبقته بأكملها، فالمشهد لا بد أن يبدأ من الخاص ليصل إلى العام، وليس العكس .

والشخص الذي يحكي هذه اللحظة الخاصة يقوم أيضاً باختيار الشخصيات التي تمثل معه من بين سائر المشتركين، وذلك ليساعده في إعادة تجسيد اللحظة . وهو يعطيهم التعليمات والأحداث التي تمكنهم من أداء «الحادثة» كما حدثت في الواقع تماماً، فيعيدوا معا خلق الموقف بنفس الظروف والملابسات .

وبمجرد الانتهاء من إعادة تجسيد الحادثة الواقعية، يطلب من بطل الحادثة إعادة تصويرها ولكن دون أن يستسلم للقهر هذه المرة، وإنما يناضل لكي يفرض ارادته وأفكاره ورغباته . ويطلب من باقي المشتركين أن يمارسوا القهر كما في الحادثة

الحقيقية. والنتيجة هي صراع عنيف يساعد المشتركين على قياس قدرة «البطل» على المقاومة والصمود في وجه من يقهرونه، وكذلك قياس مدى قوة أعدائه. وهذا المشهد يعطي «البطل» أيضاً الفرصة لأن يمارس الخيال ما لم يستطع ممارسته في الواقع، مما سوف يساعده على أن يتخذ في المستقبل مواقف إيجابية في وجه من يقهرونه.

ومن الضروري أن توضح المناقشة - كما سبق القول - أن هذا المشهد المحدد هو الظاهرة التي تشير إلى قانون عام. ولا بد أن يخرج المشتركون بمعرفة بالقوانين التي تحكم هذا النوع من السلوك من خلال مناقشتهم للظاهرة ووعيمهم بأبعادها.

وجميع هذه التجارب الذي يجريها «مسرح الشعب» في بيرو في إطار برنامج محو الأمية تهدف إلى تحطيم فكرة المتفرج السلبي في المسرح، فهي لا تعترف بوجود «متفرج» منفصل عن الحدث المسرحي، بل هي تدفع المتفرج دفعاً لأن يكون مشتركاً في الحدث، ويتولى أحياناً بطولته، ولكنه يتولى دائماً توجيه هذا الحدث وتغييره في الاتجاه الذي يعبر عن مشاكله ويصورها أصدق تصوير بهدف التغيير والثورة. ويقول اوجستوبول أن مسرح المقهورين يختلف تماماً عن المسرح الأرسطي الذي يسميه «بمسرح الظالمين». . ففي المسرح الأرسطي يصبح العالم - والقوانين الذي تحكمه - معروفاً تماماً ومكتملاً أو هو يوشك على الاكتمال، وفيه أيضاً تفرض جميع القيم فرضاً على المتفرج، حتى يستطيع الممثلون - بالنيابة عنه - أن «يطهروه» من أخطائه المأساوية. وما يحدث - في نظر اوجستوبول - أنهم يطهرونه من القدرة على التغيير - تغيير الواقع فيضعون الحدث الدرامي بديلاً عن الحدث الحقيقي.

أما نظرية «مسرح المقهورين» فهي تهدف في جوهرها إلى التحرير، وفيها لا يترك المتفرج الفرصة للممثل أن يفكر نيابة عنه، وإنما يححر المتفرج ذاته ويفكر لنفسه ثم يتحرك بنفسه لترجمة الفكر إلى فعل. . ففي هذه النظرية يصبح المسرح هو الفعل بالمعنى المادي والحقيقي! . .

## الأسطورة المحورية

### الرؤية والمصطلح (\*)

د. مختار علي أبوغالي

#### ١ - الأسطورة لماذا؟

في ثورة الشعر المعاصر، لعبت الأسطورة دوراً هاماً وخطيراً، كجزء من التراث الانساني، هذا التراث الذي حتمت ثورة الشعر العودة إليه برؤيا جديدة، لتوظيف الصالح منه في إضاءة التجربة الفنية المعاصرة، وبهذه العودة اكتسبت التجربة بعداً جديداً، خرجت به عن الأنماط السائدة.

واكتشاف الميادين الأسطورية - شأنها في ذلك شأن الأقنعة والرموز - يبعد الشاعر عن الذاتية التي غرق فيها ردحا من الزمن بفعل من الروح الرومنسي الذي حفلت به المرحلة السابقة، فانتقل من الذاتية إلى الموضوعية خلال الرمز الأسطوري أو القناع الأسطوري، فوجدنا الشاعر المعاصر - بعيداً عن التلقائية والمباشرة - قادراً على الانحاء والتعبير بالصورة، وذلك من أهم الملامح في اللغة الشاعرة، وأصبح الوعي بهذا الملمح ضرورياً في الأداء الشعري.

بالإضافة إلى الموضوعية ترفد الأسطورة شاعرنا - عبر القناع أو الرمز - بعداً إضافياً موازياً للسطح، وبهذا العمق يفتح للشاعر جيب سحري يهرع إليه، متوسلاً ما لا ينقال - على حد التعبير الصوفي - إمّا لعبز اللغة عن الوصول إلى مشارف الأصقاع النائية في أغوار النفس البشرية، وإمّا خوفاً من المؤسسات المناوئة، هذه التي تتمتع بقدرات تفوق قدرات الشاعر، ولا طاقة له بمواجهتها.

وربما كان الخروج من دائرة تلقي العالم - عبر المعادل الموضوعي الذي دعا إليه ت. س. اليوت، وتأثر به شعراؤنا - إلى غاية رئيسية هي وحدة الوجود الانساني، من أهم أسباب اللجوء إلى الأسطورة في الأداء، ذلك أن الأسطورة - كما سيتضح في ثنايا هذا البحث - من عوامل الارتباط بالحركة الثقافية العالمية، حيث هي الجذور الممتدة عميقاً في التربة الانسانية.

لهذا وذاك من الأسباب، انكب الشاعر العربي المعاصر على الأساطير، وتوسع في استخدامها، والتمس لها مصادر متعددة، في الشرق والغرب، موفقاً حيناً، ومخفقاً حيناً آخر، مبتكراً أو مقلداً، وكثرت الأساطير في شعرنا المعاصر كثرة تستأهل التوقف عندها، لتجليتها من ناحية، وتمييز الصالح من الطالح من ناحية أخرى.

ولم تقم الحركة النقدية في هذا المضمار بدورها المرجو تجاه الحركة الشعرية، فلم يتوفر الوسيط الجيد بين الشاعر والقارىء بالقدر الكافي، فحدث نوع من الانشطار بين الشعر والجمهور، الذي لم يستطع اللحاق بالشاعر في رموزه وانطلاقاته الجديدة، وقد ساهمت مؤسساتنا العلمية بتعميق حركة الانشطار، فلم تقدم النموذج الشعري الجديد في اطاره المستحدث للطالب أو القارىء، وبالتالي لم يتوفر لدينا جيل له علاقة حميمة ودراية بالنموذج الشعري المطروح في الساحة العربية.

## ٢ - قصور الحركة النقدية

الحركة النقدية على ضرورتها وأهميتها، لم تقدم للدراسات الأسطورية في الشعر العربي المعاصر غير عدد محدود يعد على أصابع اليد الواحدة - فيما نعلم - وهذا حجم ليس على قدر المسألة، ولا بأس من الإشارة إلى أهم دراستين صدرتا في هذا الميدان (\*\*).

الدراسة الأولى بعنوان «الأسطورة في الشعر المعاصر» للدكتور أسعد رزوق، وهي دراسة مبكرة في هذا الاتجاه الوعر، وقد لمست بعمق الشكل المحوري للأسطورة، وإن كانت لم تبرز المصطلح بالشكل الذي تسعى إليه دراستنا هذه، وحتى الشكل المحوري الذي عاجلته دراسة الدكتور رزوق، قد اقتصر على جانب واحد فقط من جانبيين هامين تركز عليهما دراستنا، فجاءت دراسته التي قدمها غير وافية بالرؤية التي نؤسس لها.

وحتى هذا الجانب الواحد الذي عاجله، اقتصر على عدد من الشعراء المنكبين على أسطورة «تموز»، ولم يفتن - أو فطن وتجاهل - إلى أن «تموز» مواز لنظيره المصري «أوزيريس»، فجاءت دراسته فاقدة للشمول الذي يسلكها في الإطار الانساني، وقد يكون هذا ناتجا عن اتجاه خضع له الدارس في حينه، ولكنه على كل حال أضرب بعمله على مكانته من الفهم الصحيح، وهو ما نحاول أن نتفاداه، حيث نتتبع المسار الأسطوري في مظانه، حتى ولو كان منسرباً في تيارات على غير معتقدنا.

كما أن الدكتور رزوق اعتمد قصيدة «الأرض الخراب»، منطلقاً إلى دراسته، ظناً منه أن شعراءنا نسجوا على منوالها في المضمون والمواقف والمعتقدات، أو التقوا مع مؤلفها الانجليزي صدفة على صعيدها<sup>(١)</sup> ناسياً - أو متناسياً - أن الرموز لا تستعار ولا تنقل، فالرمز الناجح يستمد روحه من لا وعي الشاعر، واعتماد «الأرض الخراب» كمنطلق جعل الدكتور رزوق يغفل الطريق السوي، فلم يدرس طبيعة الأسطورة من حيث هي حقيقة انسانية ترسبت في أعماق اللاوعي الانساني، ولا تحيا النفس البشرية حياتها الصحيحة بدونها<sup>(٢)</sup>.

الدراسة الثانية عنوانها: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، لمؤلفته «ريتا عوض» وقد استدركت بعض ما أغفلته الدراسة السابقة، وتنبهت إلى طبيعة الأسطورة بشكلها اللاواعي، وتنبعث في سياق بحثها مظان النقد الأسطوري، في تكوين نظرية كما شرع لها «نورثروب فراي» الذي لم يعتمد سوى رافدين انصبا في تيار النقد الأسطوري، وهما: دراسة «جيمس فريزر» في الطقوس ودراسة «كارل يونج» في النماذج الأولية، كما تتجلى في الأحلام والأساطير<sup>(٣)</sup>.



وبالرغم من جدية بحثها، وقرب الجانب التنظيري لديها من النقد الأسطوري، ومعالجتها المحورية للأسطورة في شعرنا على ما نصبو إليه، غير أنها سارت على غرار الدكتور رزوق من تجاهل الشعر الذي استوحى «إيزيس وأوزيريس»، واقتصرت كذلك على الشعراء التمزوين. هذه واحدة، والثانية أن الجانب التطبيقي في دراستها كان واهناً، فلم تخترق النظرية ميادين الشعر بالقدر الكافي - مع أن الميادين الشعرية هي الأصل -، فاختل مركز الثقل لصالح التنظير على حساب النقد التطبيقي، والاستغراق في الجانب النظري من المنزلاقات التي تسقط فيها بعض دراساتنا النقدية، حيث كانت تؤدي في بعض الحالات إلى الادعاء والتعالم واطهار العضلات الثقافية، وأدى ذلك بالتالي في بعض الحالات إلى الاستغلاق والتعمية، وسابق النقد في هذا الاتجاه بعض الشعراء الذين فارقوا جماهيرهم، ونحن من جانبنا لا نقر هذا ولا ذاك، جرياً على سنن السلف في رفض الايغال.

إن هذه الرؤية الاقليمية التي ألمحنا إليها في الدراستين السابقتين، لها سوابق ولواحق في دراسات لها باع مشهود، ونحن من جانبنا نجل كل من ثبتت قدمه في حياتنا الأدبية، ولسنا ممن يعشقون الصاق التعصب للآخرين - كما فعل ويفعل غيرنا - ولا يعيننا بالدرجة الأولى غير الغيرة على النهج العلمي الصحيح في تناول الموضوعات التي تفترض الشمول بطبيعتها، والغيرة العلمية - في رأينا - من أهم العوامل الحضارية، إذا أردنا لبيئتنا مناخاً علمياً حضارياً.

### ٣ - ما هي الأسطورة؟

«كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» كما يقول النفري (محمد بن عبد الجبار النفري - ٣٥٤هـ - ٩٦٥ م) والموضوعات الكبرى - ومنها الأسطورة - توقع الدارس في حيرة واضطراب، لتعدد وجوها واعتباراتها.

وهل من الضروري أن يجيب البحث عن مثل هذا السؤال؟ وهل في استطاعة أحد أن يجيب عنه؟.

«أنني أعرف جيداً ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها ولكن إذ سئلت وأردت

الجواب فسوف يعتريني التلكؤ، معتمداً على الخداع في مقولة الزمن، ومتنبئاً بتورط كل من تحدّثه نفسه أن يقدم تعريفاً شاملاً موجزاً للأسطورة»، هذا ما قاله «سنت اوغسطين» (٣٥٤ - ٤٣١) في كتابه «اعترافات»، فليس من العبث أن يقول «فولتير» (١٦٩٤ - ١٧٧٨): إننا نقوم بدراسة الأساطير الحمقى<sup>(١)</sup>، وأي امرئ يبحث دراسة الأساطير «ينبغي أن يرتعد من معرفته المؤهلات الدقيقة التي يجب أن يوظفها في هذه المهمة» كما يقول «راثفين»<sup>(٤)</sup>.

ونحن من جانبنا نعتبر أن الأسطورة كالشعر، من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - الادلاء بتعريف جامع مانع لأي منهما في سطور، وفي اعتقادنا أن جميع التعريفات التي وضعت لهذين الفنين تنحو مناحي خاصة، ولا تكشف إلا عن رؤية صاحبها، وعن المنظور الذي يطل به على عالم الشعر أو عالم الأسطورة، بحيث يضيء زاوية من زوايا الموضوع، ولكنه مفتاح يفتح فقط القفل الذي وضعه صاحبه على القضية، فلا يقدم غير البراهين التي اقتنع بها صاحبها، ولذا كثرت الحدود في عالمي الشعر والأسطورة، ولا يعني أي منها عن الآخر، ومن الخطأ والخطل البين أن يدعى أحد بخطأ ما قدم غيره من الحدود، وأن الصواب قاصر على ما قدمه وحده، وإذا أردنا الاقتراب من الحد الشامل، فعلينا الاعتراف بأن ما قدمه هؤلاء وهؤلاء من محاولات لتحديد عالمي الشعر والأسطورة بمثابة الحد الشامل، مادامت تشترك جميعها في إضاءة الجوانب المتعددة، وفي هذه الحال لن يكون الحد موجزاً، ونظرة سريعة إلى بعض الدراسات المتعلقة بالأسطورة تقف الدارس على مدى ما يربكه في مثل هذه الميادين الشاسعة.

ويعتبر «يوهيميروس»<sup>(٥)</sup> [٣١٦ ق.م - ٠٠٠] المسيحي، أول من قدم تفسيراً للأساطير في كتابه «التاريخ المقدس»، وفيه رحلة خيالية إلى إحدى الجزر الواقعة في المحيط الهندي، وهي جزيرة «بانكائي»، وهناك في معبد «زيوس» نقش مكتوب عليه أن «زيوس» ولد في جزيرة «كريت»، ورحل إلى الشرق، وهناك نصب إلهاً قبل عودته إلى وطنه<sup>(٦)</sup>. وبناء على اليوهيميرية في أن الآلهة الوثنية كانت بشرا يوماً ما، فإن «زيوس» كان أحد ملوك «كريت»، و«بروميثيوس» خالق الانسان من طين

وصلصال مجرد صانع ماهر للفخار، و«أطلس» عالم فلكي بصير بمواقع النجوم، وهكذا..

وإذا كان الأمر كذلك فسيأتي من يؤرخ لهؤلاء البشر المؤهلين، فمثلا قد تم تأليه «سيريز» سنة ١٠٠٥ ق.م، وقد أطلق سراح «بروميثيوس» من قيوده في ٩٣٧م، وربما كانت هذه المحاولات التاريخية لمشاهير الأعلام في الأسطورة وراء ما عرف بـ «التاريخسطورة»<sup>(٧)</sup> لأنها ليست تاريخاً خالصاً ولا أسطورة خالصة، وإنما هي مزيج منها شبيه بالتاريخ، يسجل ما ظنه الناس قد حدث، لا ما حدث بالفعل.

ورغم أن الناس رموا «يوهيميروس» بالتجديف يومها، بل أصبح اسمه علماً على كل مجدف، فقد أصبح رأيه مذهباً فلسفياً يعرف بـ «اليوهيميزم» يتبعه عدد من الدارسين حتى وقت متأخر تأخر القرن الثامن عشر، وقد ظهر أثر الدراسات اليوهيميرية في الثورة الدينية، كما وظفت سياسياً، أكثر مما ظهر في الأدب.

وهناك تفسير «طبيعي» يعتبر الأساطير قصصاً مجازية عن مجريات الأمور في الكون، فهي تاريخ ولكنه يعلل ظواهر الطبيعة التي لا يستطيع الإنسان لها تفسيراً، فاقرنت أسماء الآلهة - فلكياً وتنجيماً - بأسماء النباتات والكواكب والبروج، أو أن أسماء الآلهة الوثنية مجرد أسماء للقوى الطبيعية والساوية، وفي هذا ما فيه من قوة الخيال مما حمل الأدباء والفنانين على إثراء أعماهم بالخيال الأسطوري، فكتاب مثل «نظام جديد.. عن الأسطورة القديمة»<sup>(٨)</sup> أثار اهتمام كل من: «بليك» و«كولروج»، وكتاب «أصل كل العبادات»<sup>(٩)</sup> الذي جاء فيه أن البروج رحم لجميع الأساطير، تجسيد لحقيقة طبيعية، وإن تنكرت في زي الفن المدهش<sup>(١٠)</sup>، وقد أيد معجم أكسفورد الكلاسيكي أن الأسطورة «محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول واضح الأسطورة»<sup>(١١)</sup>.

#### ٤ - الأسطورة والطقوس

من بين الدراسات الأسطورية ما يهتم بالطقوس، وهي الشعائر والعبادات، وكان الإنسان الأول يستعين بها على بقائه، فإذا أقيمت ضمنت تغلب الآلهة على

اعدائهم، وبالطقوس يستنزل الانسان الأول رحمة الله المطر وامتلاء الأنهار، وانبعث الحياة في دورة الربيع، ولهذا الطقوس سحرها الخاص في استدعاء المناسبة الأولى، وخير مكان يبحث فيه الدارس عن الأسطورة بشكلها الطقوسي هو كتاب «الغصن الذهبي The Golden Bough»، لمؤلفه «جيمس فريزر» [١٨٧٦ - ١٩٥٣م] الذي جمع مادته في اثني عشر مجلداً، ونشره في لندن من ١٨٩٠ - ١٩١٥م.

والكتاب أعظم موسوعة تعالج الحياة البدائية في اللغة الانجليزية وإليه يعود الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن بموضوع الأسطورة، لأنه جعل من الفرد والأرض بؤرتين تؤمّن في معركة لا متناهية من أجل استمرار الحياة، وهذا موضوع لا ينفد وبالعكس الخطورة بالنسبة للأدب الحديث، وأسلوبه اللازم في السرد يفسر بعض الافتتان به، ويساهم في معظم الطرق والوسائل التي يتميز بها الأدب الحديث، فالشكل «الماكر وسكوبي» للكتاب يكشف عن موضوع شاسع يرتب مواد وفق أصنافها، ويقرن الشواهد المتضاربة لأغراض درامية، كما فعل حين وضع احتفالات «أدونيس» مع القديس «يوحنا». والوجود الانساني في الكتابة سيل من تجارب مكررة، ويستخدم الترداد وإعادة القول كوسيلة لإثارة العاطفة والذهن معا، ومن أفعال محدودة وبسيطة في ظاهرها يخلق خلاصات رمزية للتاريخ البشري، ومن مواضيع ومشاهد شتى يورد إيماءات وارشادات متقاطعة لصنع وحدة متكاملة للتاريخ البشري، مؤكداً باستمرار تعاصر الزمن كله.

والأكثر أهمية في «الغصن الذهبي» ان الصלב والبعث هو الموضوع المركزي الذي يعالجه الكتاب، لا عن طريق الرومانس الصرف، بأن يعتبر المخاطرة الكبرى الناجمة عن سلسلة من الأحداث الصغيرة حتى تكون الذروة، وإنما يقلب المعادلة، فيعلن منذ البداية عن موضوعه، ويفرغ منه قبيل النهاية، أي أنه يبدأ وينتهي بمجابهة ثانوية مطورة بالتدرج في اتجاه التجارب المركزية، وفي النتائج الحاصلة ما فيها من دروس بليغة للأدب الحديث<sup>(١٢)</sup>.

تنسب المجموعات الضخمة في «الغصن الذهبي» لبيئات حضارية متباينة، نرى من خلالها ثلاث مراحل، هي على الترتيب: مرحلة السحر، ومرحلة الدين،

ومرحلة العلم، ولكل من هذه المراحل طابع ذهني عام لموقف الانسان من الكون، ومع ذلك فإن الأساطير تتشابه، مما يؤكد وحدة العقل البشري وهذا المخطط الثلاثي للتطور التسلسلي عند «جيمس فريزر» هو الذي أفاد منه «فرويد» في نظريته الخاصة عن كيفية تطور الشخصية في الفرد، ونشر نتيجة دراسته في «الطوطم والتابو» سنة ١٩١٣، حيث أسهب في تطور الحضارة النفسية، وكل عصر في خطة «فريزر» يستتبع نظرة مناسبة للعالم، له مرحلة موازية في تطور «الليبدو» في تخطيط «فرويد»<sup>(١٣)</sup>، بما يكشف عن أن البطل الحقيقي في «الغصن الذهبي» هو الذهن الحضاري، الذي يرتاد الحقائق الجديدة، وقد تكون مريعة ومثيرة وثورية في وقت واحد.

وبالرغم من بعض الانتقادات الموجهة الى «فريزر» في كتابه، من أن «الغصن الذهبي» لا يعدو أن يكون غصينا مذهبا، إذ إن أسلوبه الرسكييني المضلل يخفي فقره في الجدل والتفسير، وتعتمد سمعته على كونه الروح المحيي والملاك الحارس للابداع الأسطوري - الشعري الحديث، وعليه فإنه لا يعاني من تلك النزعة الطبيعية التي يفترضها التزام الدقة في سرد الحقائق<sup>(١٤)</sup>، نقول، بالرغم من أمثال هذه الانتقادات فإن أثر هذا الكتاب كان أبعد مدى في شعراء القرن العشرين، فالأدباء - والشعراء منهم خاصة - لا تعنيهم الدقة في السرد، بقدر ما يعينهم الروح وملاك الابداع، فأفاد منه المحدثون في الغرب، وبداية ترجمة بعض أجزائه إلى العربية، كانت المنطلق إلى عالم الأسطورة في شعرنا المعاصر، على ما سنكشف عنه في حينه من الجانب التطبيقي.

حقا، لم يكن «فريزر» متحمساً لنظرية اللاوعي، وأصر على عدم قراءة «فرويد»، لكنه ساهم - دون قصد منه - في وضع خريطة لمستويات الوعي الانساني في القرن العشرين، وسيخدم - رغماً عنه - انطلاقة اللاوعي الجمعي في تحليلاته الدرامية للرؤية، والتشوف، والسيكولوجية الجماهيرية، ومعارضته للفكر المبني على المنطق، وكثير من مادته تماثل اتهامات الكتاب والشعراء أنفسهم، وإن كانت مادته موضوعة في سياق غير مألوف، فاهتمام «ت. س. اليوت (١٨٨٨م - ١٩٦٥م) واديث

سيتويل». بالواقع الديني وأصوله العميقة، يجد زاده في التفاصيل المسهبة «للغصن الذهبي»، هذه التفاصيل التي استخدمها «فريزر» استخداماً خصب الخيال، أدت إلى وقع آني مرهف وعميق، كالخيال الصوري (الايماجي)، أو الواقعي، ومن وقع وصفه المقتبس لصورة الأرض الخراب استعار «اليوت» هذه الصورة لقصيدته «الأرض الخراب». و«اليوت» هو الذي لفت «جيمس فريزر» بأنه «أستاذ عظيم جداً من أساتذة الفن»، وذلك في مقال نشره في إحدى المجلات عام ١٩٢٤<sup>(١٥)</sup>.

إن أعمالاً عظيمة مثل «الأرض الخراب» لـ «اليوت» و«يوليسيس» لـ «جيمس جويس» (١٨٨٢م - ١٩٤١م) و«سهرة فيغان» لـ «لورنس» (١٨٨٥م - ١٩٣٠م)، تنظر لحياة الانسان في رموز أفعاله العادية والتقليدية، وهم جميعاً، ومعهم «فريزر» يرون أن الحصاد، وممارسة الحب، والتضحية من أجل الآخرين، وقضاء حوائج الناس، هذه المعاني تعكس جوهر الحياة بطرق مختلفة.

وأحد الموضوعات الرئيسية في «الغصن الذهبي»، وهو موت الآلهة وبعثها - وهو الموضوع الأسطوري الذي سيستفيد منه الشعراء العرب أيما افادة - هذا الموضوع يحتل المجلدين: الرابع والخامس من موسوعة «فريزر»، وبتركيز «اليوت» على هذين المجلدين يكشف عن فهم خاص يريده هو، فهو قد يكون غير منتبه - أو انتبه وغمض النظر - عن قضية «فريزر» المستورة، في دفاعه عن الحقيقة العلمية الموضوعية، وعن العقل، ضد قوى الغيبيات المستحكمة، إذ يوحى «فريزر» كما يرى بعض الدارسين - «بأن مهمته هي أن يساعد المجتمع في التخلص من بلاياه ونقاط ضعفه».

وهذا مؤداه أن صراع العقل والايمان، أو العلم والدين، محسوم لصالح العقل والعلم ضد الغيبيات، يقول «فريزر» في الحاشية الملحقه بالمجلد التاسع عن «صلب المسيح»، أن المسيح مات كممثل سنوي لإله تعرف له آلهة مقابلة كثيرة في ربوع آسيا الغربية كلها، وهذا «سبجعل من يسوع الناصري مجرد ضحية أخرى من عشرات الضحايا لغيبيات بربرية، فلا نرى فيه أكثر من معلم أخلاقي واتاه الحظ بأن صلب، فتكفل لا بإكليل شهيد فحسب، بل بإكليل إله»<sup>(١٦)</sup>، وهذه الرؤية لا تتفق مع ما

نعلمه من رؤية «إليوت» المبنتاة على التزام ديني عميق، ورفض للحياة الحضارية المعاصرة في شكلها الصناعي، وضرورة العودة في نظريته إلى حضارة القرون الوسطى الزراعية.

والذي يسعد البحث والباحث في «الغصن الذهبي» أن يبرز ما درج عليه سير «جيمس فريزر» من التعبير عن «موتيفات» غريزية، أو أنساق سلوك عقائدي مشحون بالزخم العاطفي البدائي، لأن هذا الأداء الخلاق بشكله الرمزي يتلاقى مع القصة الرمزية (الليجورة)، مما يؤدي بالتالي إلى الانخراط في الأنماط الأولية، وهي النقطة التالية من البحث، والتي تنتقل إليها مباشرة.

## ٥ - الأنماط الأولية «Archetype Patterns»

يمثل اكتشاف عالم اللاشعور - أو النفس الخافية - فتحاً مبيناً في الوقوف على الجوانب الغامضة من أغوار النفس البشرية، والعالم النمساوي «فرويد» (١٨٥٦ - ١٩٣٩)، مؤسس علم النفس، هو مكتشف هذه المنطقة المجهولة، وقد شارك باكتشافه في الدراسات الأنثروبولوجية، مركزاً على اللاشعور الفردي والرغبات المكبوتة ومركزية الجنس، وقد أخضع بعض الأساطير لنظريته، واتخذ من بعض الأسماء الأسطورية اللامعة عناوين مصطلحات لتتأجه، كما نرى في «عقدة أوديب».

وتعاون معه في هذه الدراسات تلميذه النمساوي «أدلر» (١٨٧٠ - ١٩٣٧)، الذي أضاف بعض ردود الفعل الاجتماعية على الفرد مثل «حض السيطرة»، التي تمثل تحدياً للفرد في شكل عقبات لا بد من مواجهتها والانتصار عليها، مما شكل مدرسة نفسية أخرى متفرعة عن مدرسة أستاذه.

ولكن الدراسات التي قام بها «كارل غوستاف يونج» (يوليو، تموز ١٨٧٥ - ١٩٦١) وهو عالم سويسري<sup>(١٧)</sup>، أكبر تلاميذ «فرويد» شأناً في هذا السياق، هي التي طورت نظرية اللاشعور تطوراً جذرياً وأدت به إلى الانفصال عن مدرسة كل من: «فرويد» و «أدلر»، معترفاً بفضل سابقه في محاضرة له بعنوان «أهداف العلاج النفسي»<sup>(١٨)</sup>.

وفي رأي «يونج» أن اللاشعور كما حدده «فرويد» لا يستوعب جميع الحالات التي تخضع للدراسة، فاللاشعور الفرويدي يقتصر على منطقة الرغبات المكبوتة لدى الفرد، بعيدا عن بؤرة الوعي، ولكنها قريبة المثال، أما «يونج» فلكي يميز ما بينه وبين «فرويد» فإنه يستعين بمثل يضربه من بناية ذات طابقين، في الطابق القريب يسكن اللاوعي الفردي للرغبات المكبوحة، وفي هذا الجزء يتفق التلميذ مع أستاذه، وفي الطابق البعيد من البناية يقطن «اللاشعور الجمعي»، الذي هو اكتشاف «يونج»، وفيه تستقر مكنونات الانسان المترسبة منذ قديم الزمان، وهذه المكنونات ليست نتاج اللاشعور الفردي، لأنها لم تكبح على الاطلاق، بل لم تكن في وعي الفرد يوما من الأيام، وإنما عاشت في «اللاشعور الجمعي»، مخزن آثار الذكريات التي ورثها الإنسان من أسلافه في الماضي الذي لا يقتصر على تاريخ الانسان كفرد فقط، بل يمتد إلى تاريخ الأقدمين في تراكم من الخبرات المتكررة والممتدة في الأجيال، وتبدو منفصلة عن أي شيء شخصي، وتكون أمرا مشاعا بين جميع البشر، وترجع عمومية العقل الجمعي عند «يونج» إلى تشابه البناء العقلي لدى جميع الأجناس البشرية، والمكونات البنائية لللاشعور الجمعي عنده هي ما يسميه «الأغاط الأولية»<sup>(١٩)</sup>.

ولنبداً في تتبع الفكرة كما عبر عنها «يونج» بنفسه، بعيدا - ولو مؤقتا - عن الدراسات التي تناولت أفكاره، فهذه أحيانا ما تشارك في ضبابية الأفكار بدلا من تجليتها.

في مقال له بعنوان «مراحل الحياة» يفسر «يونج» كيفية «التفكير» ويبين أنه معادلة: ما يخرج منه ليس سوى ما يدخل فيه، هذا هو عمل العقل، ولكن وراءه تفكير في الصور والرموز الأقدم من الإنسان التاريخي، والمركوزة فيه من قديم الزمان، وهذه الصور حية في الأجيال المتعاقبة، ولا زالت تعمل في تكوين البنية النفسية للبشرية، ولن نحيا حياتنا كاملة دون أن ننسجم مع هذه الرموز، ومن الحكمة أن نعود إليها لتتوافق مع الصور البدائية، لأنها مصدر جميع الأفكار اللاشعورية، ومن هذه الأفكار البدائية فكرة «الحياة بعد الموت»<sup>(٢٠)</sup>.

وفي بحث آخر عن «الإنسان القديم» يبين «يونج» أن الإنسان المتمدن يكشف



عن السياقات النفسية القديمة، كالإنسان البدائي الذي يعيش مثلاً في أدغال أفريقيا، دون أن تكون هذه السياقات ردّ فعل للحياة الاجتماعية<sup>(٢١)</sup>، فكل إنسان متمدن لم يزل قديماً في طبقاته السفلى من كيانه النفسي مهما بلغ من النمو والوعي، ونحن إذا تتبعنا أصوله كشفنا عن عدد لا حصر له من السمات القديمة<sup>(٢٢)</sup>.

والسؤال المزعج للباحث منذ أمد، هو كيف لنا أن نتعرف على الأنماط الأولية في اللاشعور الجمعي لدى المعاصرين من البشر، مع أننا أجناس مختلفة، تدوين بعقائد وعادات ولغات مختلفة.

وقد وجدنا أن «يونج» تولى بنفسه ضرب أمثلة من بيئات مختلفة الدين واللغة وهي أمثلة تطل على اللاشعور الجمعي الموروث في أنسجة الدماغ بشكل ما، كتجارب إنسانية مركزية مخترنة، تخترق الماضي الجنسي، مولدة الأبطال الأسطوريين البدائيين، ولا تزال تعمل عملها في الإنسان المعاصر، كرموز تتجاوز حدود الزمان والمكان، نختار منها بعض الأمثلة مما كتبه بنفسه.

المثال الأول: وجد خلخالان في جوف تمساح قتله أوروبي، وقد عرف الأهليون أن الخلخالين يخصان امرأتين كان التمساح قد ابتلعهما في وقت سابق، وسرعان ما أطلق الناس على هذا الحادث الطبيعي تفسيراً مبنياً على واحد من سوابق الرأي، التي يسميها «لوفي بروهل» بـ «الأفكار الجامعة»، ومن أن ساحراً استدعى التمساح، وطلب منه احضار المرأتين، وكان الخلخالان جائزة الساحر للتمساح على هذه المهمة، وسبب التفسير - كما يؤكد الأهليون - أن التمساح لا يأكل الناس إلا إذا أمر بذلك<sup>(٢٣)</sup>.

والمثال الثاني، مأخوذ من قلب المدينة الأوربية - كسابقة - حيث قابل «يونج» السيد «مولر» - وهو شخص افترضي لا يتردد على الكنيسة، ولا يعرف عنها شيئاً - يدور حول الحديقة في عيد الفصح، ويخبيء فيها بيضاً ملوناً (ومثل هذا يفعل المصريون في شم النسيم)، وينصب تماثيل غريبة من الأرناب، وحين سأل «يونج» عن سر هذا الطقس ولماذا أخفى البيض، بهت «مولر» ولم يجز جواباً، كما أنه لا يعلم شيئاً عن شجرة الميلاد، لكنه مع ذلك يفعل هذه الأشياء.

ثالث الأمثلة لبقايا الأنماط الأولية في حياتنا المعاصرة، مأخوذ من بيئة في أواسط أفريقيا، عندما كان «يونج» مقيماً بين ظهراي قبيلة «جيل ايلكون» في كينيا عام ١٩٢٦م. وذلك في ختام محادثات غير مثمرة مع رجال القبيلة حول الطقوس، حيث صاح عجوز أفريقي قائلاً «في الصباح عندما تطلع الشمس، نغادر أكواختنا، ونبصق في أيدينا، ثم نرفعها إلى الشمس» ولما سألهم «يونج» عن سر هذا العمل، اكتفوا بـ «أن هذا ما نفعله دائماً»، كما أن هذه القبيلة تحيي القمر الجديد بنفس الحركات.

ويفسر «يونج» هذا الطقس اليلكوني، بأنه قربان للشمس، التي تكون في لحظة الشروق إلهية، والبصق في الأيدي - على المعتقد البدائي - يحتوي على الجانب الإلهي الشخصي، والقوة الشافية التي تستحضر الحياة وتمنحها المدد، وإذا نفخوا في أيديهم، فالنفس هو الريح والروح، ومعنى الطقس على ذلك: «أقدم روحي الحياة لله»، صلاة لا كلام فيها، بل تأدية وفعل، ويقرن «يونج» هذا الطقس بمقابله المسيحي: «أيها الرب، في يديك أستودع روحي».

ومن جانب آخر، هناك نوع من الأحلام يكشف عن الأنماط الأولية، ومن أمثلتها «ألبوم الأحلام»<sup>(٢٤)</sup>، وهو عبارة عن مجموعة من الأحلام، قدمتها فتاة في الحادية عشرة من عمرها، إلى والدها، هدية له في عيد ميلاده، وكانت هذه الفتاة قد رأت الأحلام وهي في سن الثامنة، أحلام يقول عنها «يونج» أنها أغرب سلسلة من الأحلام رأيتها في حياتي، ذات قوام محدد، وأفكار فلسفية تماماً من حيث المفهوم.

الفكرة الأولى، مثلاً، تتحدث عن وحش شرير يقتل الحيوانات الأخرى، ولكن الله يعيد الحيوانات إلى الحياة عبر عملية الرجوع المقدس، وهي فكرة معروفة في العالم الغربي من خلال التراث المسيحي، نجددها في «أعمال الرسل: ٣: ٢١» المسيح الذي ينبغي أن تستقبله السماء إلى أن يمين موعد رجوع الأشياء جميعاً، وكان آباء الكنيسة الأوائل (أوريجن، مثلاً) يصرون على عودة المخلص في آخر الزمان، لإعادة كل شيء إلى حالته الطبيعية. وله نظير في التراث اليهودي القديم وهو أن «إيليا» سيأتي حقاً، ويعيد الأشياء جميعاً<sup>(٢٥)</sup>.

والمخلص في رأي «يونج» فكرة عامة، ترجع إلى ما عرف على نطاق العالم، منذ عصور ما قبل المسيح، أي فكرة البطل المنقذ، الذي يلتهمه الوحش، ورغم ذلك يعود للظهور ثانية بطريقة عجيبة، بعد تغلبه على الوحش، ونحن لا نعلم على وجه التحديد، متى نشأت الفكرة ولا أين نشأت، الشيء المؤكد الوحيد أن كل جيل كان يتناقلها كإرث متوارث عن الجيل السابق، ولذلك يفترض «يونج» أنها تعود للحقبة الزمنية التي يجهل الانسان فيها أن لديه أسطورة بطل، فصورة البطل هي النمط البدائي الأصلي، الذي وجد في أزمنة لا يتذكرها الانسان.

وأسطورة البطل العالمية تشير إلى رجل بالغ القوة، أو نصف اله، يقضي على الشر، وهذا الشر ممثل في تينينات ووحوش وشياطين ويحرر البطل شعبه، من الهلاك والموت، وتلاوة النصوص المقدسة، أو تكرارها الطقوس، وعبادة الأصنام مع الرقص الموسيقي، والتراتيم، وتقديم الأضاحي، كل ذلك يهيمن على الجمهور بإثارة انفعالات شديدة، فينتشي الفرد، لدرجة التوحد مع البطل. وله نظائر - كما يقول «يونج» - في المؤمن الذي تحرر من عجزه الشخصي، واكتسب - مؤقتا على الأقل صفات تفوق صفات البشر، وهذا الإيمان الراسخ يعطي زخما لفترة طويلة يصوغ الفرد وفق طراز معين، به يستطيع الفرد أن يصبغ مجتمعا بأسره على منواله، وهذا ما عبرت عنه الطقوس مع الوحي «الدلفي» عن جوهر الأغريق القدامى، وما يشير إليه «يونج» عن طقوس: الرجل - الاله، في العهد المسيحي، والتي يراها بجذورها إلى أسطورة «أوزيريس» النمط الأولي في مصر القديمة.

والصددمات العاطفية العنيفة توظف في الإنسان المعاصر الأصول الأولى لمقدرته على التفكير، ويذكر «يونج» مثالا لهذا، البشاني (نسبة إلى قبيلة تعيش في الجنوب الأفريقي)، الذي يخنق في لحظة غضب، ابنه الوحيد الذي يحبه كثيرا، ثم يطغي عليه شعور بالندم الشديد، وهو يمسك جسد ابنه الميت بين ذراعيه، ومثل هذا الرجل، سيتذكر لحظة الألم تلك طوال حياته، ولعل لهذا المثال الذي ضربه «يونج» مثل عربي، فهذا هوديك الجن (عبدالسلام بن رغبان بن حبيب الكلبي) (١٦١ - ٢٣٥هـ - ٧٧٨ - ٨٥٠م) قتل زوجته التي هام بحبها، في لحظة غضب، واحتفظ

بجمجمتها - فيما يقولون - وعاش بقية حياته محاصرا في إثم جريرته .

ومما لا شك فيه أن الصدمة الناجمة عن تجربة عاطفية ماثلة ، تكون في الأغلب ضرورية لإيقاظ الإنسان من غفوته ، ليدرك حقيقة ما يفعل فذلك النبيل الاسباني «ريمان بول» الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي ، أفلح - بعد طول عناء ومطاردة - في الالتقاء بسيدة كان معجبا بها ، وفي الموعد السري المتفق عليه ، فتحت المرأة ثوبها بصمت ، وكشفت عن صدرها الذي تأكل بسبب السرطان ، وكانت صدمة غيرت من حياة النبيل الأسباني كلها ، فتحول في نهاية المطاف إلى لاهوتي بارز ، وواحد من أعظم رجال الكنيسة . إن بإمكان تغير مفاجيء كهذا ان يبرهن على النموذج البدائي الاصيل ، الذي يعمل لفترة طويلة في ساحة اللاشعور ، مرتباً الظروف المؤدية إلى الأزمة ، بمهارة بالغة ، ومثل هذه التجارب ، تبدو وكأنها توضح الأنماط الأولية المؤلفة من عناصر ديناميكية فاعلة ، تتجلى - شأنها في ذلك شأن غرائز - على شكل دوافع تلقائية<sup>(٢٦)</sup> .

ومقلوب التساؤل الذي أزعجنا سلفا ، وقد يرد في شكل اعتراض مفاده : هل معنى اللاشعور الجمعي الذي يفرز الأنماط الأولية أن تتشابه هذه الأنماط عند الشعوب والأفراد على اختلافهم ، بحيث يفقد المتتبع لها أي نوع من التمايز؟ وإذا وجد هذا التمايز فما تفسيره؟

للإجابة عن هذا يجب التأكيد على أن الأنماط الأولية واحدة في الأصل ولكنها في رحلتها الانتقالية من اللاوعي في أعماق مستوياته ، قد تكتسي في طريقها إلى الطبقات القريبة من اللاوعي بمواد ذات مسحة عرقية ، أو قومية ، أو قبلية ، وهكذا تنسوع المكنونات وتتفرع كلما ارتفعنا في درجات اللاوعي حتى المستوى الفردي في التجربة الخاصة ، وتشكل القشرة التي بعدها يبدأ الوعي<sup>(٢٧)</sup> .

## «الأرض / الأم» ، نمط أولي

ومن قبيل الايضاح الذي يتوخى الفائدة للقاريء غير المتخصص ، كان على البحث أن يذكر نموذجاً للأنماط الأولية ، وإذا كانت النماذج متعددة ، ويضيق المجال

بسردها، فإن نموذج الأم هو أشهرها، ومن هنا فسنعتمد على المراجع في تبيان هذا النمط، حيث ما أتيج لنا من المصدر كان محدودا، ولم نستطع التعرف منه على ما نريد، فيما عدا إشارة مركزة سنأتي عليها في ختام هذه النقطة من البحث.

كلُّ من «فرويد» و«يونج» متفقان على أن الطفولة تعيد تمثيل ذكريات الإنسان التي عاشها قبل التاريخ، على ما هو معروف في عقدة الاخصاء وكل طفل يرى في أمه صورة بدائية في الغذاء والدفع والحماية، وهي بهذه المعاني تقترن بالأرض المغذية المخضبة الخنون، فإذا خاف الطفل من أمه دون مبرر واضح فلا شك أن هناك بقايا تأثير الجنس البشري قد استقرت في لا وعيه، أما إذا زاد الخوف عن حده المعقول فثمة عقدة أوديب الناشئة من تراكم صور الغرائز الجنسية وكتبها، وإذا زادت المشكلة أكثر فتعقدت الأم نفسها، نقلت إلى الطفل عقدها وأيقظت فيه خوفا يطابق سيكولوجيتها فإذا رآها الطفل بعد ذلك في حلمه ساحرة شريرة، أو وحشاً مفترساً، فلأنها اعتادت أن تصدمه وهذا يقابل في الأساطير قتل الصغار أو اخصاءهم<sup>(٢٨)</sup>.

إن الأرض - الأم - مصدر غامض وعظيم، ومعين لا ينضب للخصب والحياة الجديدة، وقوة فعالة في الخصب والميلاد، والتجدد الدائم للنبات والغلال وتكاثر الحيوان وبقاء الجنس البشري، وهي بهذا تملأ منصبها عن حق كقوة عليا، ويحق لها أن تجلس في حكومة الكون، مجمع الآلهة، «ونراها في المنحوتات البارزة، كامرأة ترضع طفلا مع أطفال آخرين ملتفين بثوبها، مخرجين رؤوسهم من بين التلافيف حولها، والأجنحة تحيط بها من كل صوب، وبصفتها مجسدة القوى التناسلية كلها في الكون، فهي (أم الآلهة)، وهي كذلك أم البشر، وخالقتهم، بل انها كما ينص أحد النقوش، (أم الأطفال أجمعين) وإذا شاءت حرمت فاعل الشر من النسل، أو منعت عن الأرض كل ميلاد<sup>(٢٩)</sup>، ومن هنا تسميتها (السيدة الوالدة)، و(العذراء)، وهي بحق عذراء، مع كثرة ما أنجبت من حيوات. ولكن من أين للأرض اكتساب صفة الأمومة هذه؟

تقول الأسطورة: «في بداية الأمر كانت الأرض متزوجة السماء، وكانت السماء والأرض ملتصقتين، ولهذا فقد كان الظلام يسود الكون، ثم أنجبت الأرض الأبناء

من خلال هذا الزواج، وهم: الشمس، والقمر، والنجوم، وكاد يَخْتَنق الأبناء، إذ كانوا محشورين فيما بينهم، عندئذ فكر الأبناء في وسيلة يفصلون بها الأرض عن السماء، على أن الأبناء آثروا بعد ذلك أن يعيشوا في السماء، حتى يكونوا في مواجهة الأرض - الأم، كما تتمكن الأم على الدوام من النظر إليهم، وبهذا ساد الضياء الكون، بعد أن كان يسوده الظلام<sup>(٣٠)</sup>.

ومعنى ذلك أن تسمية الأرض بالأم تكون تسمية على سبيل الحقيقة لا المجاز، لأنها في قوتها الديناميكية محملة بقدرات الإخصاب، وواضح أنها أول غط من الأنماط الأولية ظهوراً، فإذا حرثها الإنسان وافلحها، ودفن فيها البذور، قامت بإمءاء البذور كما تنمو الأجنة في بطون الأمهات، ويحدث تكرار لعملية الإخصاب في المخلوقات على الأرض، على غرار النمط الأولي في الأرض - الأم، اقتداء بالخصوبة الكونية.

وبمرور الوقت حدث نوع من التفرع على هذا النمط الأولي، فتولدت عناصر جديدة من الأم الكبرى - الأرض، فرأينا إلهات أخريات في أقاليم مختلفة، رأينا «أنانا» السومرية، و«عشتار» البابلية، و«عنات» في أرض كنعان، و«عشتروت» في بلاد الإغريق، «وايزيس» عند المصريين القدماء، وكلهن صور وتنوعات منفصلة عن الأم الكبرى - الأرض العذراء، وقد اشتهرت هذه الإلهات في صور مع الأزواج العشاق الذين يمثلون صورة للنمط الأولي الثاني، وهو: الأب، فكان «السماء» (لاحظ تذكير السماء) مع «الأرض»، و«عموز» مع «عشتار» و«أدونيس» مع «عشتروت» و«البعليم» مع «عشتاروت»، و«أوزيريس» مع «ايزيس» وهكذا في شكل ثنائيات لها طابع العرق والقومية على ما أشرنا إليه آنفاً، وعلى ما سنفصله فيما بعد عند تناول هذه الأساطير، ولكن الذي يهمنا هنا أن ننبه إلى أن هذه الأساطير المتفرعة عن نموذج الأرض - الأم، تبرز - كما هو واضح - فاعلية الأمومة كمصدر أقوى من القرين المتمثل في العشاق أو الأزواج، هذا القرين الذي يبدو في هذه الأساطير ضعيفاً يعتمد على زوجه في عملية البعث التي تخصه بالدرجة الأولى.

وهذا يفسر الصراع بين عنصري الذكورة والأنوثة في الإنسان، وهو صراع مختبئ في اللاشعور غير معلن ولا معترف به، وهو عفوي وتلقائي يجري بمعزل عن

تدخل الذات الواعية، ويعلن عن نفسه في هبوط «عشتار» إلى العالم السفلي مرات متعددة، كما يعلن عن نفسه في التفرجات المتوازية من الأساطير التي أشرنا إليها<sup>(٣١)</sup>، ولعل هذا الصراع هو الذي يقصده «يونج» فيما أطلق عليه «أنبيا» و«أنيموس» فالأول هو عنصر الذكورة، والثاني هو عنصر الأنوثة، وكلاهما موجود في الأفراد ذكورا وإناثا، والحرب بينهما مستمرة أبدا<sup>(٣٢)</sup>.

هل دراسة «الأنماط الأولية» تؤيد ما ذهب إليه البعض، من أن «هومر» ليس نتاج شاعر واحد، بل هو من نتاج الشعب كله، وأن القصائد الغنائية فيما بعد، مساهمة شاعرية في المجتمع؟ وهل هي تؤدي إلى الصوفية الجماعية التي أشارت إليها «جين هاريسون» (١٨٥٠ - ١٩٢٨) من أن الأسطورة قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمى مثلما أن الحلم أسطورة الفرد؟<sup>(٣٣)</sup>.

ونختم الأنماط الأولية باستخلاص نتائجها على ما ظفر بها أرنولد توينبي (١٤ من ابريل ١٨٥٢ - ١٩٨٣م) «فقد أمدت عبادة الانسان البدائي للطبيعة مجسمة في الأسرة، وعبادته للطبيعة ممثلة في المحاصيل الزراعية برمز على الجانب المضجع من الحياة البشرية، وعلى الانتصار العجيب للحياة، الذي ينشأ عنه - على نحو يشير الدهشة - هزيمة الحياة نفسها، وأعرب عن هذه التجارب في صورة الجثة التي تموت وتدفن في رحم الأرض الأم، ثم تنبت ثانية في محصول العالم التالي، أو في الجيل التالي من الأسرة البشرية. وطبقت هذه الصورة في عبارة الأم أو الزوجة المكلمة وابنها أو زوجها المعذب، الذي لقي ميتة قاسية، وحقق قيامة مظفرة»<sup>(٣٤)</sup>.

## ٦ - صدى الأنماط الأولية

أفادت الدراسات النقدية من «يونج» أكثر مما أفادت من أستاذه «فرويد» وربما كانت دراساته اهم الدراسات في هذا السياق واذا وضعنا بجانب الغصن الذهبي تركه «جيمس فريزر» تولد لدينا إطار متكامل لرؤية نقدية في الدراسات الأسطورية، ذات منهج يجعل الأسطورة عنصرا بنائيا في النقد الأدبي.

من النشاط النقدي الذي تركه اكتشاف «يونج» للأنماط الأولية، هذه

الدراسة التي قدمتها الأنسة «مود بود دكين» (Ar Chetypal Patterns in Poetry) ونشرته في أكسفورد سنة ١٩٣٤، واعتمد كتابها على نظرية «يونج» في المقام الأول، وإن كان التطبيق من صنعها، وكتابها هذا من كتب قلائل يتلازم فيها العنوان والموضوع، فهو يتحدث فقط عن النماذج العليا في الشعر، يثير الفصل الأول مشكلة النماذج العليا في الروايات التراجيدية، متناولا كشف «ارنست جونز» لعقدة أوديب في «هاملت»، وعالج الفصل الثاني أنموذج الولادة الجديدة في قصيدة «الملاح القديم»، وفي الفصل الثالث تعرض الكتاب للجنة والنار عند كل من: كولردج، وملتون، ودانتي، ونرى في الفصل الرابع نساء يعتبرون نماذج عليا في الشعر، كما نرى في الفصل الخامس - كنماذج عليا - الشيطان والبطل والله، والفصل السادس والأخير، عاجلت فيه الناقدة بعض النماذج العليا في الأدب المعاصر.

وكتابها لم يركز على المرض العصبي للفنان، ولا على العقد الشخصية المتخفية في نتاجه الفني، ولا على الرغبات المكبوتة التي تعبر عن نفسها تحت قناع الفن، وإنما ارتكز على كيفية احداث الأثر الفني للرضا عاطفيا، وعلى الروابط التي تقوم بين مبناه الشكلي والنماذج الأساسية والرموز في نفوسنا، وبذلك حققت للنقد الأدبي مهمة أساسية، فإذا كان علم النفس قد سلط الأنوار على أعماق اللاشعور الانساني، فقد أبانت هي أن أرق القصائد تحت ذلك الشعاع لا يدركها الذبول<sup>(٣٥)</sup>.

ومما يسعد البحث والباحث، أن الناقدة نهجت في هذه الدراسة نهجين: الأول: هو الكشف المسهب عن أنموذجها الأعلى في عمل فني واحد، كالولادة الجديدة في «الملاح التائه» وفي الثاني، تقارن بين أنواع من الأنموذج الأعلى في عدد من الأعمال الفنية، كما حدث في الفصل الرابع عن النماذج العليا من النساء لدى عظماء الشعراء، وهذا قريب من الخطوة التي وضعنا لها تصورا مبكرا، قبل أن نقرأ عن تصورها في كتابها، وإن كانت رؤيتنا أكثر شمولية.

وقد انعكست «الأنماط الأولية» في مفهوم الصورة الأصلية لدى «غوستاف باشلار» (١٨٨٤ - ١٩٦٢م) الذي يرى أن الصورة الأصلية، والتي تمثل تنويعا حتى على أعمق الأنماط جذورا، هي بداية وظاهرة جديدة، ولأنها خلقت في دهشة الشاعر



وهو يتلقى العالم ويقبل عليه يجب أن تدرس كذلك في دهشة، كخلق وعلاقة جديدة من قبل الناقد، فالناقد بتوحده مع الشاعر يشاركه الدهشة في رؤياه الجديدة التي تنقلها الصورة، ظاهرية كهذه لا توصف بأنها سلبية منفعة، لأنها تطالب بالمشاركة الفعالة في التخيل الخلاق، وتبدأ هذه المشاركة الفعالة لدى الناقد عندما يميز الصور الحية من الصور الميتة، وليس هذا في رأي باشلار - مجرد جماليات شكلية، إن الصورة المبتذلة المكررة محكوم عليها مسبقاً بأن تفقد نضارتها وهالة دهشتها، وتصبح مجرد «كليشة». ولا يحییها إلا اتصالها الحمیم بالتجربة المحسوسة والجوهرية، واحتفاظها بطاقتها الفيزيائية التي هي - في رأي يونج - من خصائص الأنماط الأولية<sup>(٣٦)</sup>.

كل نمط أعلى - كما يقول باشلار - إنما هو انفتاح على الدنيا، ودعوة إلى العالم، ومن كل انفتاح كهذا ينطلق حلم مندفع، الذكريات تفتح أبواب أحلامنا على النمط الأعلى، المقيم هناك تحت ذاكرتنا دون حراك وإحياء قوة الطفولة النمطية عن طريق الحلم<sup>(٣٧)</sup>، تعود كل أنماط القوة الأبوية والأمومية، وتستعيد سطوتها، المنفتح على الطفولة له قوة الأصالة، وستبقى الأنماط العليا دائماً مولدة للصور. ثم يكشف «باشلار» عن قيمة الطفولة النمطية التي يسهل ايصالها، إذ هي عامل مشترك لدى الناس جميعاً، إذا تميزت بعلامة البدائية الطفولية، والأصول الحقيقية كلها تعود بنا إلى التجارب الأولى، وعلى الشاعر أن يستعيد «أسبقية الكينونة»، كما يقول باشلار<sup>(٣٨)</sup>.

- وإذا كانت «الأنماط الأولية» برزت في «الظاهراتية» عند «باشلار» فقد برزت كذلك في الدراسات البنيوية، فجوهر الأسطورة لا يكمن في القصة التي تحكيها، كما يرى «لوفي شتراوس»، وليس في أسلوبها أو موسيقاها أو بنيتها، وهي لغة يتم تنشيطها عند مستوى مرتفع خاص تتوالى فيه المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية في حالة حركة دائمة، وتحليل الأسطورة - في رأيه - يتجاوز تحليل مسمياتها، أو مضمونها أو حدودها، ويركز على الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير، وأصبحت هذه العلاقات أساسية في البحث عن الأبنية الموحدة للأساطير، وقد استخدم «لوفي شتراوس» هذه الأبنية بعض المصطلحات، مثل: التناثر والعكس،

والتكافؤ، والوحدة، والتطابق، وغيرها، والأساطير كما يراها تزود الانسان بصورة كلية عن العالم الذي يعيش فيه، أو كما يقول «الينوفسكي» بصكوك للنشاط الاجتماعي، أو بنماذج منطقية قادرة على قهر التناقضات التي يواجهها الانسان في الواقع، على حد تعبير «ليفي شتراوس» نفسه.

والتشاكل كمفهوم محوري يتجاوز اكتشاف العلاقات التشاكلية بين الأساطير، إلى إيجاد علاقة بين العقل المتحضر والعقل البري البدائي، ويتأكد هذا التلاقي حين يتحدث «ليفي شتراوس» عن التعارض المزعوم بين التاريخ والأساطير، هذا التعارض المصطنع «ليس تعارضاً حاسماً، وأن هناك مستوى من العلاقة الوسيطة المشتركة بينهما. إن الميثولوجيا سكونية ثابتة، فنحن نجد العناصر الأسطورية نفسها يتم دمجها كثيراً عدة مرات، لكنها دائماً في نسق مغلق، ودعنا نقول: في حالة تعارض مع التاريخ الذي هو بالطبع نسق مفتوح، إن الطابع المفتوح للتاريخ يتم ضمانه من خلال الطرق العديدة، التي من خلالها يتم تنظيم الخلايا الأسطورية، الخلايا المفسرة، التي كانت أسطورية في الأصل، أنها تبين لنا أنه من خلال استخدام نفس المادة - لأن هذه المادة هي نوع من الوراثة المشتركة، أو الميراث المشترك لكل المجموعات وكل العشائر، أو كل السلالات - يمكن للمرء مع ذلك أن ينجح في الوصول إلى بناء تفسير أصيل لكل منها<sup>(٣٩)</sup>.

- وهذا «نورثروب فراي»، (ولد في كندا عام ١٩١٢) أحد النقاد المعاصرين أفاد من اكتشاف «الأنماط الأولية»، أو «الأواليات» - كما يجب أصحاب البنيوية - وربما كان نشاطه النقدي مبنياً على هذا الاكتشاف، فقد أصدر قرابة العشرين كتاباً، تصب كلها في هذا الميدان، منذ أول كتاب له بعنوان «التناسق المخيف»، وهو دراسة عن «بليك Blake»، صدر قبيل الخمسينات بقليل، وتطورت نظريته، وأخذت كامل أبعادها في كتابه «تشریح النقد» الذي صدرت طبعته الأولى في لندن ١٩٥٧ م - وعليه اعتمدت «ريتا عوض» في كتابها: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، (١٩٧٤) - مروراً بكتابه «نظام الرموز الكبير: التوراة والأدب»، (١٩٨٢)، إلى آخر ما نعلم من كتبه وهو «نظرية الأساطير في النقد الأدبي» الذي

ترجمه إلى العربية «حنا عبود»، وصدرت طبعته الأولى في ١٩٨٧ م.

وهذا الناقد يدعو إلى استلهام الأسطورة، وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب، بما يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية، تمكن الناقد من اكتشاف الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب على اختلافها عبر الزمن، فهذه الصيغ الهاجعة في اللاوعي الانساني تعبر عن ذاتها في الحلم والأسطورة على مستوى الفرد والجماعة، وتسمى «الأنماط الأولية»، واكتشافها يساعد الناقد على النظر إليها في امتدادها أفقياً في المكان، بالإضافة إلى الامتداد العمودي في الزمان، وبهذا يغدو الأدب كيانا حيا يمكن دراسته بدقة، ولا تنحصر دعواه في هذا فقط، فهذا معروف منذ «أرسطو» في كتابه «فن الشعر»، ولكن «فراي» يدعو إلى استلهام «الأنماط الأولية»، كمحور يركز عليه النقد الأدبي، وبهذا يتخطى الأدب الحدود المحلية والآنية، معبرا عن الحقيقة الانسانية الشاملة، ويكون الناقد - على حد تعبير «فراي» - رائد ثقافة ومكون تراث، والجمهور الذي يحاول الغاء عمل الناقد، يشوه الفنون، ويفقد ذاكرته الثقافية<sup>(٤٧)</sup>.

وفي كتابه «نظرية الأساطير في النقد الأدبي» يبدأ بدراسة الأنماط الأولية، ومع عالم الأسطورة، يدرس العالم الأدبي المجرد للتصميم الروائي، دون أن يتأثر بقوانين التلازم مع التجربة المألوفة، فالأسطورة - حسب المصطلح القصصي - محاكاة لأفعال قريبة جدا من حدود الرغبة. أن الآلهة تهوى النساء الجميلات، ويتحاربون، ويساعدون الإنسان، أو يراقبون في تعاسته من قمة حربتهم الأبدية، وحقيقة الأسطورة بهذا لا تقدم بشكل لازب عالمها كما تعيشه الكائنات البشرية، أو كما يمكن أن تعيشه، فهي ليست سوى العالم ذاته باعتباره حقل نشاط، مع عدم نسياننا أن دلالة (أو نموذج) الشعر، عبارة عن بنية من الخيال مع ادراكات شمولية، وعالم الأسطورة يظهر في مفهوم الساء أو الفردوس في الدين، وهو ما يسميه «فراي» العالم الرؤيوي، فهو عالم من الاستعارة الشاملة، التي يتوحد فيها كل شيء بكل شيء، تماما كما يحضر الكل في جسد واحد محدود.

وبما أن الأسطورة استعارة ضمنية، فإنها تتخطى الواقعية أو فن الاحتمال،

المعتمد على التشبيه الصريح أو الضمني، وظهور البنية الأسطورية يفرض قضايا تقنية معينة لجعلها معقولة، والأدوات التي نستخدمها في حل تلك القضايا، يطلق عليها «فراي» اسما عاما، هو: الانزياح (Displacement)، والمبدأ الأساسي للازاحة هو الذي يستطيع مجازيا أن يتوحد في أسطورة لا يربطها بالقصة إلا شكل من أشكال التشبيه، مثل: القياس، الترابط الدلالي، التخيل المرافق، وأشباه ذلك، ففي الأسطورة يكون لدينا رب الشمس، وفي القصة لدينا رجل مرتبط بالشمس، وفي الطرق الواقعية يصبح الترابط أقل دلالة، ويغدو خيالا عرضيا، ويمكن أن نتمتع بالأسطورة بالنظر في الفانتازيا الأوديبية، حيث هولييس صهر الملك بل ابنه، والمرأة التي تنقذ هي أم البطل، فلو كانت القصة حلما فرديا خاصا، لكانت التوحدات شيئا طبيعيا، وحتى تكون القصة معقولة ومنسجمة ومقبولة أخلاقيا، يجب أن يكون هناك شيء من الانزياح، ولن يكون الانزياح الا بعد القيام بدراسة مقارنة لنمط القمة، بحيث تظهر في داخلها البنية المجازية<sup>(٤١)</sup>.

هناك إذن في منظور «فراي» ثلاث منظومات من الأساطير والرموز الأولية في الأدب، هي: أولا، المنظور الرؤيوي والشرطي، في الأساطير التي تهتم بالآلهة أو الشياطين، تأخذ شكل عالين متقابلين لهوية مجازية عامة، فما يرغب فيه الأول، لا يرغبه الثاني، والأساطير في هذا المنظور غير منزاحة. وثانيا، الاتجاه الرومانسي المشتغل على نماذج أسطورية في عالم قريب جدا إلى التجربة البشرية. ثالثا: الاتجاه الواقعي الذي يشدد على المضمون والتشخيص أكثر من تركيزه على شكل القصة<sup>(٤٢)</sup>.

وبهذا العرض - الذي يكاد يكون مخلا - لنظرية «فراي» في النقد الأسطوري، يتبين بوضوح كاف أنه يتخذ من «الأنماط الأولية» عند «يونج»، ومن رؤية الأساطير، كطقوس، كما ظهرت في كتاب «الغصن الذهبي»، والتي تعتمد على التطور، يتخذ منها «فراي» جناحين في نقده للأدب.

ان الدلالة الأولية في نظرية «فراي» مساوية للتطور الرؤيوي، وهذه الدلالة تقدم - أول ما تقدم - أنواع الواقع في أشكال من الرغبة البشرية كما ظهرت في

أشكال الحضارة، فالشكل الذي يفرضه العمل البشري على العالم النبائي، هو شكل الحديقة أو المزرعة أو البستان، وعلى العالم الحيواني، شكل الحيوانات الأليفة، حيث للغنم أسبقية في الاستعارة الكلاسيكية والمسيحية، والشكل البشري للعالم المعدني، هو الذي يقوم فيه الجهد البشري بتحويل الحجارة، أي المدينة، فالمدينة والحديقة والحظيرة استعارات منظمة للتورات ولعظم الرموز المسيحية، وتجلت هذه الأشكال في وحدة مجازية في «سفر الرؤيا» (Apocalypse or Revelation) الذي صمم خصيصاً - كما يرى «فراي» - ليكون خلاصة أسطورة غير متزاحة للتوراة كلها، والتصور الرؤيوي يقدم النموذج التالي :

العالم الإلهي = مجتمع الآلهة = الإله الواحد .

العالم البشري = مجتمع البشر = الإنسان الواحد .

العالم الحيواني = الحظيرة = الحمل الواحد .

العالم النبائي = الحديقة - المنتزه = الشجرة الواحدة (شجرة الحياة) .

العالم المعدني = المدينة = البناء الواحد - المعبد - الحجر .

و«المسيح» يوحد في مفهومه جميع هذه الأنواع : فهو - كما ترون - الإله الواحد، والإنسان الواحد، وحمل الله، وشجرة الحياة التي نحن فروعها، وهو الحجر الذي يفرضه البناءون، والمعبد المتوحد مع الجسد المتجدد، فهو نموذج شمولي ملموس في المسيحية، يطبق على العالم الإلهي في شكل الثالوث الأقدس، وفي المجتمع البشري، تقول الاستعارة أننا جميعاً جسد واحد، وفي الرؤية الجنسية نستخدم استعارة «الجسد الواحد» لجسدين يوحدتهما الحب، كما يتوحد العالمان : الحيواني والنبائي، كل مع الآخر، ومع العالمين : الإلهي والبشري في المبدأ المسيحي عن الاستبدال، وفيه تنمهي (تتوحد) الأشكال البشرية السياسية لعالم النبات، من طعام وشراب وحصاد وكرمة وخبز وخمرة، في جسد ودم الحمل الذي هو في نفس الوقت إنسان وإلهي، ونحن موجودون في داخله كوجودنا في المدينة والمعبد<sup>(٤٣)</sup> .

ونظرية الدلالة الأولية - كتصور شيطاني - تعارض الرمزية الرؤيوية، وهي - ككابوس وكبش محرقة، وكعبودية - ترفضها الرغبة، وهي مرتبطة بالجحيم

الوجودي - جحيم دانتي، جحيم سارتر - ولذا فهي النقيض الديالكتيكي للتصور  
الرؤيوي، مجتمع إنساني شيطاني مليء بالتوتر الجزئي للأناثيات، والولاء لمجموعة أو  
قائد يسحق الفرد، متعته نقيض شرفه أو واجبه، مجتمع كهذا معين لا ينضب  
للمراثى التراجيدية (هاملت، أنتيجونة)، يتمخض هذا المفهوم عن ثلاثة أنواع من  
التحقق: الفردي والجنسي والاجتماعي، فالقائد الطاغية قطب فردي ساحق  
سوداوي جشع، القطب الآخر هو الضحية البشرية، التي يجب أن تقتل لتدعيم  
الآخرين، وقد يتوحد القطبان في طقس قتل الملك الإله، الذي تحدث عنه «فريزر»،  
وهذا في النقد الأدبي يمثل للبنى التراجيدية والساخرة جذرا شيطانيا غير منزاح<sup>(٤٤)</sup>،  
ونجده في الجسد الممزق للضحية الإلهية، كما في «أورفيوس»، والمارد آكل اللحم  
البشرية وغول الحكايات الشعبية الذي دخل الأدب، مثل «بوليفيموس» (المارد  
السيكلوب في الأوديسا)، ونجده كذلك في الغول الذي واجهه السندباد في  
حكايات «ألف ليلة وليلة»، كما نراه في «شيلوك» الذي جاء به شكسبير في «تاجر  
البندقية».

وإذا كنا قد أطلنا بعض الشيء فيما يخص نظرية «فراي» حول النقد  
الأسطوري، فذلك لأنه يمثل نموذجاً حياً للنقاد المعاصرين إذا ما أرادوا التعامل مع  
الأسطورة، ولأنه اعتمد «الأنماط الأولية، في اكتشافات «يونج»، مستفيداً أيضاً  
استفادة من نظرية «فريزر» التي بناها على محور الطقوس، وكلا التصورين (تصور  
يونج وتصور فريزر) يشكلان أساساً تنطلق منه معالجة الأسطورة في شكلها المحوري  
أو المركزي كما نحب أن ندعوه بذلك.

## ٧ - الطريق إلى المصطلح

ظهر مما سبق، أن اكتشاف «يونج» للأنماط الأولية، مع رؤية الأساطير في  
طقوس، كما جاءت في كتاب «الغصن الذهبي»، يمثل منطلقاً للنقد الأسطوري  
المحوري، فالأسطورة بلغتها البدائية تضعنا في تماس حي مع منابع إنسانيتنا، ومن  
هنا فإن الهدف الأصديق لنقد الأسطور، هو وضع نظام يحول بين الجوهر الفردي

الكوني، إلى إعادة توحيد المتعدد في الواحد، وإدراك هذا المعنى العميق جعل الدارسين يقربون شيئاً فشيئاً من المصطلح الذي نود - في هذه الدراسة - الكشف عنه، وتأصيله بين الدراسات العربية للشعر المعاصر.

وربما كان «علم الأغراض» بداية الطريق الممهد إلى المصطلح المنشود، فهو فرع من الدراسات الأدبية، يطمح إلى ما هو أكثر من الواجب المتواضع للأسطوري الذي يكتفي بجمع الأساطير أو تحقيقها بكل أشكالها، هذا العلم الجديد المطروح في الأدب المقارن، يؤلف جانباً من تاريخ الماهية، بأن يختار علماء الأغراض قصصاً ترتبط بشخصية لها شهرتها في الأساطير الكلاسيكية، ويعالجون ما يطرأ على تلك الشخصية في معالجات الأدباء، منذ القديم حتى الآن، فدراسة «ستانفورد» عن «يوليسيس» (١٩٥٤)، ثم الدراسة النموذجية التي قدمها «تروسون» عن «بروميثيوس» (١٩٦٤)، فما قدمه «كالينسكي» عن «هرقل» (١٩٧٢)، كل هذه وأمثالها دراسات تعالج غرضاً أسطورياً، وهذا يتيح لنا أن نرى بدقة الجانب الأسطوري الذي يبرز أكثر لدى مؤلف معين، مما يستثير بعض التعمق في أعماله، ومما يوحي بين المؤلفين ينتقون الأساطير التي يستكشفون أغوارها بوعي، وأمثال هؤلاء العلماء المهتمين بالأغراض ينظرون إلى الأسطورة كموروث يهيء مادة لمواضيع يمكن الاشتغال بها<sup>(٤٥)</sup>.

إذا كان علم الأغراض تمهيداً للمصطلح، فأين إذن البداية الحقيقية للمصطلح؟ إننا نجد بالشكل الذي نسعى إليه في «نقد الأسطورة»، على النحو الذي تتبعه «راثفين» في كتابه «الأسطورة»<sup>(٤٦)</sup> بداية من «ارنست كاسبرر» في المجلد الثاني من «فلسفة الأشكال الرمزية» الذي ألفه سنة ١٩٢٥، حيث الأسطورة عنده ليست لغة استطرادية كثيفة التصوير، بل هي قريبة الشبه من لغة الأحلام عند «فرويد»، وهي - وإن كانت قد بطل استعمالها - لها رنة أقوى من اللغة الاستطرادية العقلية التي استخدمها «كاسبرر» في كتابه.

وهذا «جوزيف كامبل» يكشف عن هذا المنحى الذي نبتغيه في كتابه «البطل ذو الألف وجه» في سنة ١٩٤٩، وليس في كتاب ألف بطل، وإنما ألف وجه متكرر

لبطل واحد، كما نرى «ايزيس» بأسماء متعددة «وإن ماله مغزى مهم ومماثل هو أن الولوع بالصور الأولية قد أدى ببعضهم إلى تشديد معالجاتهم التحولية بوضعهم الأولي خلف الأولي، وهو ما يدعوه «كامبل» الأسطورة الواحدة»<sup>(٤٧)</sup>.

وفي سنة ١٩٣٦ تعرضت الأسطورة الواحدة - على ما فيها من اغراء - لمنافسة «راكلان» الذي فضل أن تكون الأسطورة الواحدة مشتقة من طقوس «أور» التي تحتفي بالالة المحتضر، على غرار وصفها في المجلد الرابع من «الغصن الذهبي». ويقول «روهايم» في كتابه «الصورة الأمريكية» (١٩٤١/٢): «إن نواة الأسطورة هي الموت وتمجيد الأب الأول»<sup>(٤٨)</sup>، وسنجد في دراستنا التطبيقية أن الأمر سوف يدور على رؤية الموت المجيد.

ولكننا نلتقي بالمصطلح المنشود فيما بعد. بما لا يتجاوز العامين من كتاب «كامبل»، نلتقي به سنة ١٩٥١ لدى «نورثروب فراي» - الذي تعرضنا له فيما سبق -، حيث رأينا لأول مرة من يميز الأسطورة على أنها «الأسطورة المركزية» في الأدب، وأنها مصدر لجميع الأنواع الأدبية، ومحاولة «فراي» لتصنيف الأدب على المبادئ الأسطورية، من أكثر المحاولات جرأة، وذلك في كتابه «تشریح النقد» الذي ألفه سنة ١٩٥٧، حيث عالج رمزية الانجيل، والأساطير الكلاسيكية كقواعد للأنماط الأولية، وفي تصوره للأدب كأسطورة متزاحة من مكانها، وإعادة الأدب إلى نصه الأسطوري الصحيح هي خير وسيلة لفهمه، وهي معان كان «فراي» يعاودها في مؤلفاته اللاحقة، لتعميق قضاياها في «التشريح»، وسبق أن عرضنا لآخر ما وصلنا من كتبه في الأصداء التي رصدناها لنظرية «الأنماط الأولية».

ومع أن «فراي» قد ذكر «الأسطورة المركزية» في رؤياه للأدب بـ«بكلية» كتصميم واسع الأرجاء، وهي رؤيا شاملة، وتعتبر نصرا للمخيلة صانعة الأساطير، بالرغم من كل هذا، ومن أنه هو الذي اهتدى، وهدانا معه إلى المصطلح، فإننا أثرن أن يكون المصطلح هو: «الأسطورة المحورية» بدلا من «المركزية» فربما كنا نحس في المركزية سكونية، وموضوعية، ومحلية، كما نرى في المحورية شيئا من: الامتداد، والاندياح، والتنوع، والحركة، ما لا نراه في المركزية: التزاما، وحصرًا، وتبعية.



من هنا نحن نفضل أن تكون المحورية صفة للأسطورة، في علاجنا للشعر العربي المعاصر.

## ٨ - والخلاصة

لقد فتحت بحوث «يونج» أبواب حقل من الظواهر النفسية، هي الرحم الذي أنجب النفس الجماعية بالأسطورة، ولذا كانت الأسطورة القديمة ذات أثر علاجي في الذين آمنوا بها، إذ تفسر للكائن البشري الحائر ما يجري في لا وعيه وما يبقيه متأسكا، وعندما يتحقق نمط أولى في موقف نشعر فجأة بالانعتاق والجدل، وتستولي علينا قوة عارمة، وفي لحظات كهذه لا نكون أفرادا، بل أجناسا، يتردد فينا صوت البشرية كلها، يقول «يونج»: «إن المتكلم بالصور البدائية يتكلم بألف صوت»، فالأسطورة صوفية جماعية، «قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمى، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد» كما تقول «جينة هاريسون»<sup>(٤٩)</sup>.

وهكذا يكون «اللاشعور الجماعي» جماع التجربة الانسانية، منحدره الينا من أسلافنا البدائيين، وانعطاف الشاعر إليه لأنه لغة مشتركة للنفس البشرية، والأسطورة بهذا الاعتبار مجمع للرموز ومجلاها معا، إذ الأسطورة تركز الفكرة في مجموعة من الصور المرتبطة، يستخلص القارئ نتجائها الأخيرة، عند وصولها الى مشارف مالا يقال، هناك على ضفاف الكلمات قبل وقوعها في هوة الصمت، إذ أن الاكتمال يعني العدم، وهنا يتسرب حضور الشاعر، ويتخلل كلية الوجود بمقدرة فائقة تنطوي على صراع المتناقضات في الحياة، التي تتمثل في ثنائيات: الموت / الحياة، الجذب / الخصب، الحركة / السكون، الذكر / الأنثى، الخير / الشر، الملاك / الشيطان، المثال / الواقع<sup>(٥٠)</sup>.

وإذا كان الوجود ينطوي على لغة التضاد، فالإنسان هو الآخر ينطوي على ثنائية التضاد، وهي ثنائية مصاحبة له، وبها يلمس المتناقضات في الأشياء، فتنحول إلى حضور ذي أطراف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة، وتنطق الأسطورة بسر الخلق الشعري الأعظم، فتهمىء

للحقيقة أو الواقع تأويلاً أو تفسيراً له نفاذه السحري، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان، بحيث ينحل التناقض، وتتجاوب المستويات المتدابرة في ثنائيات داخل أداء شعري لأسطورة.

وتتناغم هذه المتناقضات في حالة غسقية من الوعي الشعري، وهي حالة يمتزج فيها الوعي باللاوعي، امتزاج النور بالظلمة في الغسق، أو امتزاج الخيال بالعقل، بحيث ينصهر الواقع مع الأسطورة، بحيث يتبادلات الأماكن، فتصبح الأسطورة واقعا، والواقع أسطورة، فينفجر الخيال ساحقا المنطق العقلي، خالقا لنفسه منظما مغايراً يتجاوز فيه العقل نفسه، لأنه في هذه الحال يتجاوز حدوده الثابتة<sup>(٥١)</sup>.

كما أن للأسطورة جانباً له أهميته القصوى في الانتصار على الزمن، ويتضح من أفكار «يونج» - ومعه «الباد» - في علاقة الزمن بالأسطورة، أن الأسطورة خروج من التاريخ - الذي تقع أحداثه في خط متسلسل لا عودة فيه - إلى الوقائع الأساسية بطريقة تكشف عن بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات، والإنسان الحديث - وهو في الأساس تاريخي - يحتاج إلى خلق الأساطير، ويعتمد عليها في إعطاء معنى لوجوده، ويقاوم الحتمية التاريخية من خلالها ويتجاوزها، لذلك يحول واقعه وأحداثه وأشياءه وحتى أحلامه، إلى أساطير لها وظيفة مشتركة، هي إيقاف عجلة الزمن. والفنان الكبير - كما يقول الباد - يعيد صنع العالم، عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ، وبهذا يكاد يشبه الإنسان البدائي، فالأسطورة أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمي، والصيغة المقدسة التي تنساب فيها الحياة وراء اللاشعور - على حد تعبير «توماس مان» -، ويوم يكتسب الإنسان عادة النظر إلى الحياة بطريقة أسطورية نموذجية، فإن قدراته الفنية تتسع، وتقوى ملكاته على التلقي والاحساس، فإذا كانت الأسطورة في تاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة، فهي في حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة ومتأخرة<sup>(٥٢)</sup>.

والزمن في هذه الحال غير معتين - وكذلك المكان - وإنما هو زمن مطلق، مجال للتحويل والضرورة، وإذا قلنا أنه زمن الحضور، فإنه حضور بالمعنى الصوفي، الذي يتحقق فيه حضور القلب بالحق، ولا يتأق في غير الغيبة عن الخلق، فندخل في

زمن كزمن الحلم، تتجدد فيه ثلاثية الزمن: الماضي / الحاضر / المستقبل، وهو زمان فوق الزمان الميقاني.

ونظن أنه قد طال الوقت للتطبيق على هذه الرؤية في ذلك المصطلح.

## أهم المصادر والمراجع

- ١ - د. أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط الثانية ١٩٧٩.
- ٢ - د. أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر، منشورات مجلة آفاق ١٩٥٩.
- ٣ - د. جابر عصفور: أفتنة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١.
- ٤ - ثور كيلد جاكوبسون: أرض الرافدين (ما قبل الفلسفة) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا؛ دار مكتبة الحياة، بغداد، ١٩٦٠.
- ٥ - جون. ب فيكيري: الأسطورة والرموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مطبعة دار الحرية، بغداد، ١٩٧٣.
- ٦ - جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الثانية، كانون الثاني، ١٩٧٩.
- ٧ - ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى ١٩٧٤.
- ٨ - ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، جزآن، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٨.
- ٩ - د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط الثانية ١٩٨٠.
- ١٠ - د. فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط الثانية ١٩٧٨.

- ١١ - فراس حواس : مغامرة العقل الأولي، دراسة في الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة للنشر، بيروت ط الأولى ١٩٨٠.
- ١٢ - كارل غوستاف يونج : علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خيآطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط الأولى ١٩٨٥.
- ١٣ - كارل غوستاف يونج : مقاربة العقل الباطن (الإنسان ورموزه)، ترجمة عبدالكريم ناصف، دار منارات للنشر، ١٩٨٧.
- ١٤ - ك. ك. راثفين : الأسطورة، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت وباريس، ط الأولى ١٩٨١.
- ١٥ - كلود ليفي شتراوس : الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، وزارة الثقافة والإعلام، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط الأولى ١٩٦٠.
- ١٦ - د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة.
- ١٧ - د. نبيلة إبراهيم : الأسطورة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٤٠٠هـ، ١٩٧٩م.
- ١٨ - نور ثروب فراي : نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، حمص - سوريا، ط الأولى ١٩٨٧.

## الهوامش

- (\*) من بحث دعمته جامعة الكويت.
- (\*\*) هناك بعض الدراسات للأسطورة في الشعر العربي، منها على سبيل المثال دراسة الدكتور أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي، ومثل هذه الدراسة، وإن كانت قدمت إضاءة مفيدة في بابها، غير أنها لا تركز على العامل المحوري.
- (١) انظر، أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر، منشورات مجلة آفاق، ١٩٥٩م، ص ١٠.
- (٢) انظر، ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٥، ٦.
- (٣) انظر ريتا عوض: نفسه، ص ٣٢، وننبه هنا إلى أن بحثنا الذي نتقدم به هنا يستفيد بالدرجة الأولى برؤية كل من: فريزر في كتابه «الغصن الذهبي»، و«يونيغ» في الأنماط الأولية والعقل الجمعي، كما سيأتي.
- (٤) ك. ك. راثفين : الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت وباريس، ط الأولى ١٩٨١، ص ٩، ١٢.

- (٥) عالم يوناني من صقلية، انظر، دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان ١ / ٨٠، ٨٤، ويفهم منه أن الرحلة إلى الجزيرة ليست خيالية، وأن الجزيرة هي «بنشاي». وانظر أيضا، ك. ك. راثفين: الأسطورة، السابق، من ص ١٤ - ٣٣.
- (٦) من تفاسير «التاريخ المقدس» أن يوهيميروس أما أن يكون هازنا بالاسكندر الأكبر الذي ذهب للهند مؤلها ذاته كوسيلة لبلوغ أهداف سياسية، وأما أنه قام بالدعوة لعبادة الامبراطور بايحاد سابقة متميزة، انظر، راثفين: الأسطورة، السابق ص ١٥.
- (٧) لهذه التسمية، انظر، د. أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص ٤٦، ٤٧.
- (٨) مؤلفه هو «يعقوب بريانتي» صادر في لندن عام ١٧٧٤م - ١٧٧٦م، وهو كتاب يعني باثبات أن عبادة الشمس مفتاح الأساطير اليونانية، انظر، راثفين: الأسطورة السابق، ص ٢٥.
- (٩) لمؤلفه شارل فرانسوا دوبوي، باريس ١٧٩٤م.
- (١٠) وذلك في كتابه «حكمة القدماء» لندن، ١٦١٩م.
- (١١) هـ. ج. روز: معجم اكسفورد الكلاسيكي، ١٩٧٠م، وانظر، ك. ك. راثفين: الأسطورة، السابق، ص ٥٣.
- (١٢) انظر، جون. ب. فيكري: الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ص ٢٢٧، ٢٣٣، ٢٣٩. ونعمق الإشارة إلى اللازم في السرد، بأن مفهوم الأسطورة عند «ليني شتراوس» وإن كان يشير إلى وقائع حدثت في الزمن البعيد فقيمتها العملية هي أن النمط الخاص الذي تصفه غير ذي زمن محدد، وعليه فإنها تفسر ثلاثية: الماضي / الحاضر / المستقبل. لأنها تشتمل على الزمن القابل للإعادة، وأيضا غير القابل للإعادة، وفي لغتها خصائص التزامن والتتابع كما يؤكددها «دي سوسير»، فكل أسطورة يمكن أن يوجد زمنها الخاص على بعد: التزامن - التتابع، فهي تملك خاصية اللغة (التزامن) وخاصية الكلام (التتابع)، والأسطورة تشبه في رأي «ليني شتراوس» المدونة الموسيقية عندما تقرأ بتأن: من خلال التتابع (من الشمال لليمين وصفحة - بعد أخرى)، ومن خلال التزامن، من أعلى إلى أسفل. انظر، كلود ليني شتراوس: الأسطورة والمعنى، المقدمة، ص ٥.
- (١٣) انظر، ريتا عوض: الأسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ١٨، وأيضا، ك. ك. راثفين: الأسطورة، السابق، ص ٩٠.
- (١٤) ك. ك. راثفين: الأسطورة، السابق، ص ٦٢، ٦٣.
- (١٥) انظر، جون. ب. فيكري: الأسطورة والرمز، السابق، ص ٢٢٣، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٣١.
- (١٦) جون. ب. فيكري: نفسه، ص ٢٤٤، وانظر قبلها، ص ٢٣٥. ونحن في هذا العرض للمادة العلمية غير مسئولين عن أي انحراف أو مساس بمفاهيم العقائد الدينية الصحيحة التي نلتزم بها، ونبرأ من أي تجريح لها، على مدار البحث كله، ومن جانب آخر فقد ظهر لنا أن الرؤية الأسطورية لدى فيريزر، وكارل غوستاف يونج، تخدم الفهم الصحيح للإسلام، لأنها تلحق ببعض الانحرافات التي حدثت في بعض الأديان بالجانب الأسطوري كمسألة الصلب، طبعاً دون أن يقصدوا إلى خدمة الإسلام.
- (١٧) وهنا نضبط المعلومات بدقة أكثر، فقد أشارت ريتا عوض، إلى أنه ألماني، انظرها في: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث.
- (١٨) انظر، ك. غ. يونج: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط الأولى ١٩٨٥، ص ٩٤ - ١١٣.

- (١٩) انظر، كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، المقدمة، ص ١٣، ١٤.
- (٢٠) انظر، كارل غوستاف يونج: علم النفس التحليلي، السابق، ص ١٥١. ونبه إلى أن فكرة الحياة بعد الموت ستكون محل دراستنا التطبيقية في رؤيتنا للأسطورة المحورية.
- (٢١) يشير بالسياقات الاجتماعية في رد الفعل - أو الترجيحات كما يحلو للبعض ترجمتها - إلى مدرسة «أدلس» وقد سبقت الإشارة إليها.
- (٢٢) انظر، كارل غوستاف يونج: نفسه ص ١٦٣.
- (٢٣) انظر، كارل غوستاف يونج، نفسه، ص ١٦٥. والأفكار الجامعة عند «لوفي بروهل» هي البذرة الأولى التي طورها «يونيغ» إلى الأنماط الأولية. والمثال الثاني والثالث من نفس المصدر، ص ١٨٩، ١٩٠.
- (٢٤) انظر، كارل غوستاف يونج: مقارنة العقل الباطن، ضمن كتاب «الإنسان ورموزه»، ترجمة عبدالكريم ناصف، ص ٥٤، ٥٥، وانظره أيضا، ص ٦٠، ٦١.
- (٢٥) ونبه إلى أن لهذه الفكرة مقابلا لدى بعض الفرق الإسلامية.
- (٢٦) انظر، كارل غوستاف يونج: نفسه، ص ٥٨.
- (٢٧) انظر، ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، السابق، ص ٣٠، ٣١، والمرجع الذي أشارت إليه.
- (٢٨) انظر، د. أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ط الثانية، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.
- (٢٩) ثورة كلد جاكوبسن: أرض الرافدين (مقابل الفلسفة، ص ١٧٠).
- (٣٠) عن د. نبيلة إبراهيم: الأسطورة، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٤٠٠هـ - ١٩٧٩م. ص ٢٧.
- (٣١) انظر، فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، ص ٢٧٠.
- (٣٢) انظر، كارل غوستاف يونج: مقارنة العقل الباطن (الإنسان ورموزه، ص ٢٠، ٢١)، وانظر شرحا تفصيليا لها عند م. ل. فون فرانز: عملية التفرد (الإنسان ورموزه، ص ١٣٢ - ٢٠٣).
- (٣٣) انظر، ك. ك. راثفين: الأسطورة، ص ١١٧.
- (٣٤) أرنولد توينبي: تاريخ الحضارة الأهلينية، ص ١٦ وما بعدها، وانظر، د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص ٤٠، ٤١.
- (٣٥) انظر، ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسة الحديثة، ترجمة د. احسان عباس، و. د. محمد يوسف نجم، ١ / ٢٤٤، ٢٥٠، ٢٨٤، ٢٨٥، وفي الصفحات من ٢٥٠ - ٢٥٨ تحليل لطريقة تناوّلها، فليرجع إليه من أراد المزيد.
- (٣٦) انظر، ايفا. م. كشر: الطريقة النقدية عند غاستون باشلار (الأسطورة والرمز، ص ٦٢).
- (٣٧) يجب أن يكون مفهوما أن «الحلم» هنا هو حلم اليقظة.
- (٣٨) كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ص ٦٥، وانظر قبله ص ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٢.
- (٣٩) انظر، نورثروب فراي: تشريح النقد، لندن، ١٩٥٧، وأيضا انظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ص ٨، ٩.
- (٤٠) انظر، نورثروب فراي: تشريح النقد، لندن، ١٩٥٧، وأيضا انظر، ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٨، ٩.

- (٤١) انظر، نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص ٢٧، ٢٨، ٢٩.
- (٤٢) انظر، نورثروب فراي: نفسه، ص ٣٢، هذا ويقصد «فراي» بالتصور الرؤيوي السياء كما تفهم من الدين، أي الآلهة والملائكة في مقابل التصور الشيطاني الشرير.
- (٤٣) انظر، نورثروب فراي: نفسه، ص ٣٥-٣٨.
- (٤٤) انظر، نورثروب فراي: نفسه، ص ٤٣، ٤٤، ٤٥.
- (٤٥) انظر، ك. ك. راثفين: الأسطورة، السابق، ص ١١٩، ١٢٠، ١٢١.
- (٤٦) انظر، ك. ك. راثفين: الأسطورة، السابق، ص ١٢٤ - ١٣٥، وهو مرجع الباحث في تتبع المصطلح.
- (٤٧) راثفين: نفسه، ص ١٢٤.
- (٤٨) نفسه، ص ١٢٥.
- (٤٩) انظر، راثفين: الأسطورة، السابق، ص ١٢٤.
- (٥٠) انظر، د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١٨٧ - ١٩١. وانظر أيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص من ٣٣ - ٦٧، ٢٩٠ - ٢٩٤.
- (٥١) انظر، د. جابر عصفور: أفتنة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع ١٩٨١، ص ١٢٨.
- (٥٢) انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٩٤ - ٢٩٦، وما أشار إليه من مراجع.

## أحمد وداود

والأسئلة الحائرة ؟



د. محمد  
حسن  
عبدالله

الصراع العربي الإسرائيلي كان، ولا يزال، وسيبقى منطويا على قدرة غير عادية، بل غير منتهية، لإثارة الفكر والشعور، واستفزاز الطاقة الفنية عند الأديب المبدع، إذ يتحقق لهذا الموضوع ما لا يتحقق لغيره إلا في حالات نادرة، فهو تاريخ، حي، مستقبلي، يتمركز في بقعة محدودة، وينتشر في مساحة شاسعة . . أصاب فريقا في الصميم، ولحقت أضرار متفاوتة قوما آخرين، والمصير المجهول يتوعد الجميع، فليس للإصابة أو الضرر حدود تقف عندها. إنه التحدي التاريخي . . الحضاري، وليس له تصور آخر . . تحدي الوجود في ذاته، وليس السبق أو السيادة .

لعل هذا المدخل يغني عن تساؤل مفترض، أو محتمل، ويقدم له الجواب، وهو: لماذا كتب فتحي غانم رواية «أحمد وداود» ونشرها في هذه الفترة، التي تشهد ارتفاع شعارات السلام المتبادل، وتهدة الأجواء لاستقبال الدولة الفلسطينية



القادمة. إن الكاتب يحاول في هذه الرواية أن يعيد تصوّر الماضي الفلسطيني، ودون أن يدخل في جدل مع أو ضد الدعوة إلى السلام، والترحيب أو الرفض للدولة العربية القادمة، يختم روايته بتحديد صريح لا يقبل التأويل، خلاصته أن الانتفاضة، وثورة الحجارة هي الدفاع الشرعي الوحيد عن فلسطين، والثمرة الأولى الإيجابية، لجهد ضائع طويل. غير أن فتحي غانم اختار الرواية لتشكيل رؤيته، ومن هنا لا يحق لنا أن نقصر هذه القراءة النقدية على فكرة الرواية، وما تقدم من تصور سياسي أو حضاري، فقد تكون «الرؤية» في الفن الروائي مهمة، ولكن الأسلوب الفني لن يكون أقل أهمية، وربما تفوق بدرجات، لأنه الذي يحمل الفكرة على أجنحته وعبر موجاته، فتكتسب - من ثم - قدرتها على اقتحام الأفاق، أو تنتهي جانبا مجهولا كآلة معطلة لا يرجو منها أحد نفعاً.

## رواية رأي

وهناك مقدمة أخرى نراها مهمة، قبل ولوج عالم «أحمد وداود»، فإذا كنا لا نتساءل عن اهتمام الكاتب العربي (غير الفلسطيني) بقضية فلسطين للأسباب التي مهدنا بها، فإننا نسجل ملاحظة أساسية، تصدق على جميع ما كتب عن هذه القضية من روايات بأقلام غير فلسطينية. إن العقيدة القومية هي المحرك لهذه الروايات بالطبع، ولهذا فإن هذه الروايات تتميز بأنها ذات رأي أو رؤية، وليست روايات خبرة أو معاشة، وفضلاً عن هذا فإن الرأي فيها أو الرؤية مخوفة بالمكانة، خاضعة لضغوط شتى رقابية رسمية، وشعبية، فليس مستغرباً أن تطرح الرأي الرسمي المعلن لحكومة البلد الذي ينتمي إليه الكاتب، أو الرأي العام العربي، دون أن يفكر صاحبها برأي خاص، أو اجتهاد متميز أو فردي. إن الاتهام بالخيانة والعمالة يقف بالمرصاد، واستعداد القيادات السياسية والأجهزة الرقابية أقرب إلى الروائي المنفرد بالرأي من حبل الوريد. ليس مصادفة إذاً أن تكون كتابات الروائيين الفلسطينيين أكثر جرأة وذاتية في طرح تصورات المستقبل والبحث عن حل للصراع، حيث لا تطاردهم تهمة خيانة القضية، ولا تطولهم أيدي الرقابة وعقوبات الحكومات.

«المتشائل» مثلاً، أو «عباد الشمس» لا يمكن أن تتخلق إلا في خيال فلسطيني. ويبقى فارق آخر، هو أن الكاتب - غير الفلسطيني - يكتفي عادة بكتابة رواية واحدة عن هذا الموضوع، وهذا ما يؤكد أن الطابع الغالب هو رواية الرأي، وليس التجربة، وهذه الرواية الواحدة - عادة أيضاً - تكون بعيدة عن الحياة الاجتماعية الخاصة المميزة لأبناء فلسطين في وطنهم، أو مخيماتهم، إنها تبتعد عن الريف، وعن حياة المدن، والعمل، والمعيشة اليومية، وتتعامل مع الإنسان الفلسطيني وكأنه كائن سياسي لا همّ له إلا التفكير في وطنه، بخلاف الكتاب الفلسطينيين، من أمثال يحيى يخلف، ورشاد أبو شاور، وسحر خليفة، ووليد أبو بكر، وغسان كنفاني، وسليمان الشيخ، وغيرهم، الذين سجلوا لوحات الحياة المستمرة على أرض الوطن، استدامة للصورة، كما سجلوا النضال، والحلم، وهزيمة الحلم، والاصرار على الوجود أيضاً. وإذا كان يوسف السباعي هو الاستثناء الوحيد - فيما نعلم - بالنسبة لغير أبناء فلسطين، وذلك أنه كتب روايتين عن القضية، فإن فتحي غانم بروايته هذه استثناء آخر، وهو أنه بدأ من القرية الفلسطينية، واستمرت روايته تدور على مشارفها، وانتهت فيها، وإذا لم يكن يملك الخبرة التفصيلية بأسلوب حياة الفلاح الفلسطيني، والعامل الفلسطيني، فإنه لم يكن يبعد بكثير عن الصورة الصحيحة، ولعله لم يبعد أصلاً عن الصورة المفترضة التي تواكب فكرته عن طبيعة الصراع، ونهايته المرحلية بحدوث مذبحة القرية «د» التي أثرها، والتي يرمز بها إلى دير ياسين، ومصير الوطن الفلسطيني معاً.

ولعل استجماع فكرة الرواية تيسر لنا الدخول إلى موضوعها، ثم الجوانب الفنية التي ابتكرها الكاتب أو اتبعها في تشكيل مادته الموضوعية. والمنطلق الأساسي هو أن فلسطين كانت بخير، وكان السلام يسود العلاقة بين جميع أبنائها من عرب ويهود، ولم تكن هنالك فروق بسبب العرق أو الدين، وإنما جاء البلاء مع المهاجرين إليها، القادمين من أنحاء أوروبا، يدفعهم الهوس التاريخي، والحقد الديني، والتعبئة السياسية وموجات العداء في أوروبا ذاتها، وهنا نتوقف قليلاً عن «تفسير» ثورة الحجارة، وإلى أي مدى هي اتصال عضوي أو زيادة مصطنعة لختام هذه الفكرة التي تبدو بهذا الشكل «تاريخاً» أو «تسجيلاً» لا علاقة له بالآني، ولا بالآتي بالنسبة لواقع

القضية وتطوراتها المحتملة.

ولكن: كيف بسط الكاتب فكرته من خلال حكاية مخترعة، أو موضوع؟

## سالم وشالوم

أول ما يلفت النظر، قبل الموضوع، طريقة فتح غانم في انتقاء الأسماء، فهناك رجلان، من مادة «لغوية» واحدة، هما: سالم العربي المسلم، وشالوم، اليهودي. أولهما حداد أو سباك في القرية، والآخر ساعاتي في القدس. وكما أن المادة اللغوية: «السلام» هي الأصل المشترك، فكذلك كانت العلاقة بينهما قائمة على الصداقة والثقة وتبادل المنفعة. أما ولدهما فقد حملا إسمين لهما عمق الانتساب الديني: أحمد بن سالم، ودادود بن شالوم، وكان بين الصبيين صداقة كذلك. وقد أكد الكاتب سلامة العلاقة بين الأسرتين: العربية، واليهودية بأكثر من طريقة، مما ينفي عنها الزيف أو الإحساس بالتظاهر، أو أنها علاقة مرحلية، لدرجة أن شالوم نفسه، وبعد أن رحل ابنه داود إلى أوروبا وطال غيابه، كان يدفع بأحمد نحو زوجته الملتاعة لغياب ولدها، لعلها تجد الصبر والعزاء في رؤية صديق عزيز لهذا الولد الغائب. كما أن هذه الأم عبرت من قبل عن رغبتها في أن يكون لابنها صديق مسلم، وحين ارتفعت موجة العداء بين العرب واليهود في القدس كانت تخشى أن يصاب أحمد بضرر، ولا تريد له أن يظهر أمام بيتها في الحي اليهودي. لم يكن شالوم على هذا القدر من العواطف الصريحة، وربما كانت خدماته (الظاهرية الاقتصادية) لسالم هي الجانب المعلن، فقد ساعد على أن ينال سالم عملية صنع صهاريج المياه للمزرعة التي يمتلكها اليهودي الألماني المهاجر «روزنبرج»، هذه المزرعة التي ستكون نقطة وثوب على القرية، وتقوم بالدور الأساسي في المذبحة. قد يختلف التصور لموقف شالوم ومدى مشاركته الواعية أو غير الواعية فيما سيأتي، ولكن الذي لا خلاف عليه أن العربي «سالم» طمع في القيام بعملية صنع الصهاريج حرصا على الكسب المادي، في نفس الوقت الذي يرى فيه بوضوح أن الجو يتوتر يوما بعد يوم، وأن زحف المهاجرين اليهود على أرض فلسطين، والتمكين لهم في بقاعها المختلفة يمثل خطرا

حاضرا ومستقبلا لا يُستهان بهما. هنا تكشف «البؤرة المحركة» في هذه الرواية عن نفسها، فالمبدأ الأساسي الذي انطلقت عنه كل صياغات الأشخاص، وانتقيت على ضوئه كل وسائل التشكيل الفني والتشويق، أن التوازي القديم بين عرب فلسطين ويهودها، أو التكافؤ الاجتماعي الموروث بطبيعة المكان وتراكم التجربة التاريخية، هذا التوازي أو التكافؤ قد فقد، تحت ضغط قدوم المهاجرين من أنحاء أوروبا، وأصبح مفقودا أكثر لا لهذا السبب الكمّي أو العددي وحسب، وإنما لأن اليهودي تسَلَّح بوعي أيديولوجي جديد هو الصهيونية، فامتلك مشروعا «قوميا» وهدفا استراتيجيا نذر وجوده لتحقيقه، في حين تخبّط العرب واختلفوا، فمع انعدام الوعي وتسلط الرغبات الآنية والقناعة بالأهداف القريبة، غاب الهدف القومي والرؤية الاستراتيجية، ومن ثم تضاربت الوسائل وتشابكت بل تعارضت الأهداف. . فكانت الكارثة.

قد تبدو سعاد بنت سالم مثل سارة بنت شالوم إن لم تكن أحسن منها بما تقوم به من عمل، سعاد بنت القرية ترعى غنم أهلها حول الزيتونة، وسارة بنت المدينة لا عمل لها غير قراءة المجلات المخالفة لشريعة السبت. ولكن لم يمض زمن طويل حتى أخضعت كل من الفتاتين لإعادة تشكيل بوصاية الجيل السابق، فانتهدت سعاد إلى موقع زوجة للمختار العجوز المزواج الذي لا يفكر - مثل والد سعاد ذاته - إلا في زواج جديد من فتاة صغيرة يجدد بها شبابه الذاهب وتنجب له مزيدا من أطفال لا يحمل لهم همًّا، في حين انتهت سارة إلى سيطرة مهاجرة روسية (راشيل) مفعمة بالحقد على كل ما هو من تقاليد الشرق والعرب، وبخاصة ما يتعلق بالمرأة. لهذا بدأت بتربية سارة وأمثالها من فتيات اليهود من خلال العمل الجماعي الشاق بل القذر مثل رصف الحارات اليهودية في القدس، لترتقي عن هذه التربية العملية الجماعية إلى حمل السلاح، واستخدام كل سلاح (حتى الجنس) في قهر العدو، ولأن سارة كان لديها الاستعداد لهذا فقد تفوقت فيه بدرجة أعجزت الخصم العربي عن امتلاك ناصية تفكيره، واتخاذ أي سبيل للحذر. وإذا صحَّ لنا اتخاذ الفرق بين سعاد وسارة نبوءة مصير، وأن سعاد هي التي عملت أولا (بنت الأرض التي ترعى في ظل



الزيتونة) وسارة هي التي امتلكت ثمار العمل بالإغتصاب المنظم والارهاب الدامي ، فان الفرق بين تجربة أحمد وتجربة داود لا تجسّد النبوءة وإنما تغرسها وتفرضها كواقع جديد. لقد استنزفت أحمد شهواته. وعبثه مع سارة امتد حتى عزله عن الأمور التي تجدّ من حوله، وله أب غافل أو متردد، أخوان يكبرانه سكّت عنهما الكاتب تماما وكأنهما لا وجود لهما، وهذه ثغرة فنية غير مقبولة. أما داود فقد سافر إلى فرنسا ليدرس، فساقته الحرب العالمية إلى معتقلات النازي. كان ادعاؤه بأنه عربي فلسطيني وتكلمه العربية مفتاح نجاته من الموت النازي الزاحف لكن موتا آخر كان يترصده، تقوم به الجماعات الصهيونية المنظمة هناك فليس أمامه - كيهودي - إلا أن يطيع مخططاتها ويعتق أهدافها، وإلا لحقته التصفية الجسدية بلا رحمة. لقد عاد داود بعد الحرب إلى فلسطين، وحضر مشهد المذبحة في قرية (د) إن الكاتب لم يصل بفعيقتنا في الودّ القديم إلى الغاية، فداود لم يقتل صديقه القديم أحمد، بل إننا لسنا على يقين من أن داود كان يحمل في يده سلاحا حين أقبل أحمد نحوه فاتحاً ذراعيه لمعانقته،

فعاجلته رصاصة في ظهره . . ولكن وجود داود في موقع المذبحة يلقي ظلالة قائمة على موقف هذه الشخصية، ولعل الكاتب أراد بهذا الغموض أن يقرر أن أحمد يستحق مصيره لأسباب موضوعية تتصل بسلوكه العملي وتحلفه السياسي، ولكنه لا يستحق هذا المصير على يد داود بالذات، ولعل الكاتب أراد بهذا - أيضا - أن يستبقي لدينا بعض الأمل في إمكانات المستقبل، إذا ما أزيلت أو حُجِّمت سيطرة النوعيات المهاجرة على تقاليد البلاد، واستعاد أهلها الحقيقيون من عرب ويهود دورهم الاجتماعي والسياسي المؤثر في وجودها. غير أن خلاصة مشهد الختام حادة مثل منشار يعدّ جثة تحدد فيه برعب، لقد تحول عرب القرية إلى جثث، أو شرادم شاردة، ووقف اليهود يغلقون المداخل بمخالب دامية، ولكنها في هيئة شبيبة منظمة متوحدة الأسلوب والهدف. وإذا كان شعار الصهيوني «أنت تقتل إذا أنت موجود» - كما تسجل الرواية، فإن أحمد يقول عن أبيه: «أبي زير نساء»، يبحث عن وسائل الطرب، ويقول عن جماعته «لم نجتمع قوانا، انفقناها في الغضب والانفعالات».

### شخصيتان مختلفتان

لقد حرص الكاتب على تحليل الشخصية اليهودية، والشخصية العربية في فلسطين وخارجها في حدود «العينة» التي اختارها لتجسيد رأيه في الماضي ورؤيته للمستقبل، ولكن: هل استطاع أن يتحرر من سيطرة التيار السائد أدبيا وحكايا عن وحشية اليهود وسلبية العرب؟ نعم - فيما نعتقد - إلى حد كبير، من خلال التركيز على قضية الهجرة إلى فلسطين، وإبرازها كقوة مفسدة لعلاقات مستقرة بين عنصري شعب واحد هو الشعب الفلسطيني متعدد الأديان. إن ختام الرواية بالإشارة إلى انتفاضة الحجارة يصور كثر لمصرع أحمد، وأهل دير ياسين، ولكنه - في سياق الرواية - يأخذ موقع «ما كان ينبغي» أن يصنعه جيل أحمد من الفتیان والشبان ضد الغزاة القادمين من الخارج، ولعل أحمد، كان، لو أنه رفع حجرا وقذفه في وجه الغرباء ذوي العيون الزرق، ما حدثت المذبحة، بل لعله «كان» دفع شالوم على توجيه ابنه وابنته والسيطرة عليهما. . لقد ظهر هذا الأب غير راض عن انضمام ابنته

إلى شباب المزرعة، وتلقيها التوجيه من جماعات المهاجرين، والتمرد على حياتها البيئية، ولكنه لم يحول سخطه إلى عمل يعارض به الموجة الغامرة التي اكتسحت الجميع. ليت الكاتب خطط لأحداث روايته، بحيث يرصد التوازي ومصير التكافؤ القديم، وإذا كان ابن أحمد «المفترض» هو الذي يقذف أعداء وطنه بالحجارة الآن، فأين يقع ابن داود «الفعلي أو المفترض» من هذا العمل؟ وهل تمّ الدمج المطلق بين اليهودي ابن البلد، واليهودي المهاجر إليها؟ أم لا تزال هناك بقية من فروق نفسية واجتماعية تترك الباب مواربا أمام احتمالات إيجابية في مستقبل قريب أو بعيد؟ هذا التساؤل يبقى حائرا بلا جواب عند القراءة المدققة التي تحاول أن تقرأ الواقع من خلال النموذج، وهو ما أراده المؤلف بطريقته المحددة في اختيار الأسماء، والصفات، والأعمال. وعلى هذا الأساس كان اختياره لمزرعة شوكت الأنصاري (المشرفة والمتحكمة في القرية) فقد جمع هذا الاسم بين الأصل التركي، والانتساب إلى الإسلام، وكان هذا يتسلط على أهل القرية بحرس من الشراكسة الطغاة، حرمت أهل القرية المال والقوة وتجربة حماية الذات، فلما أحسّ قدوم الخطر باع مزرعته، ليس لأهل القرية، وإنما لمهاجر ألماني، أستاذ في الجامعة، ودكتور في فلسفة التاريخ!! مالبث أن جهزها بحرس من شبينة المهاجرين، جمع إليهم من استجاب من أبناء البلد من اليهود، فكانوا رأس الحربة في محو القرية وأهلها. فهذه إذاً، كما يتصور المؤلف، الخلافة العثمانية وأسلوب إدارتها لفلسطين، وطريقة خروجها منها، وتسليمها للصهيونية العالمية، وهذه أفكار كانت تحتاج إلى تدقيق، ففضلا عما فيها من تحريف، فإنها ناقصة، وإخفاء جزء من الصورة إفساد للجزء الآخر، وإذا جاز الشك في موقف تركيا من «إسرائيل» والعرب إبان اشتعال الصراع بينهما، فإن موقف الخلافة العثمانية لم يكن أصلا أو صورة لموقف شوكت الأنصاري، لم يكن بيعا ورحلا وقت الأزمة!!

## عودة إلى التاريخ

إن فتحي غانم قد أعاد روايته إلى التاريخ بحرصه على انتقاء الأسماء وتحديد الأعمال والصفات، وبهذا وضع قيودا على حرية التلقي، فلم تعد روايته سياسية

مجردة، وإنما سياسية تنهض على تصور تاريخي، والتصور غير التحليل، الذي يحتاج إلى دقة وعمق وبصيرة وتشعب في قراءة الدوافع والأسباب وتوحد في رصد النتيجة واحتمالات المستقبل، وهو ما لم يتيسر لهذه الرواية. غير أن رواية «أحمد وداد» قد حققت فائدة فنية لا شك في قيمتها باستنادها للتاريخ، أو محاولة استيحائه، لا نشير بهذا إلى الجوانب القريبة التي يمكن أن يقع عليها الكاتب المبتدي، مثل النص على الجدّ الواحد المعاصر لجيش إبراهيم باشا في الشام، وقد تزوج هناك، ثم عاد وتزوج في مصر، مما يعني وحدة الأصل، ووحدة الأرض. وإنما نغني ما أشار إليه مدخل الرواية، التي تبدأ بمرض اسمه أحمد (أيضا!!) يذهب إلى طبيبه في القاهرة، فيخبره بأنه مريض، ولكن هذا المريض يتلقى الخبر وكأنه لا يخصه، إنه يخص شخصا آخر، يتصل بروحه، أو يتمصه، أو يتخاطر معه، وهذا الشخص يعيش في قرية فلسطينية، ويتعرض للقتل، ويصاب برصاصة، وفي الثواني التي يشعر خلالها بأنه أصيب، وبأن جسده في طريقه إلى الأرض، تتكشف له، تجربة حياته، ويرى من أسرارها ما لم يكن يستطيع رؤيته وهو يسعى بين الناس، تسوقه رغباته القريبة، وتدفعه - قرب النهاية - انفعالاته ونقص معلوماته إلى نهايته الدموية، لقد بدأت الرواية محكية على لسان الراوي، الذي توحد بعد قليل بأحمد، فبعد إشارته إلى التخاطر، وقدرة العقل على السيطرة، يعلن توحده - هو ابن القاهرة المعاصر لنا - بأحمد سالم ابن دير ياسين والقدس في بداية الأربعينات وحتى المذبحة، ويفتح هذا التوحد بعبارة «ولقد رأيت فيما يرى النائم، ولكننا سنكتشف من صياغة العبارة أن أحمد سالم هو الذي يرى، وليس المعاصر المصري، لأن الأحداث مرتبة، والأسماء محددة، والمواقع ثابتة، وليست فيها طبائع الحلم ولا مكوناته من النقل الزماني والمكاني، ولا الخلط بين الواقع والمستحيل... الخ. إنه لا يرى فيما يرى النائم - كما زعم له المؤلف - ولكنه يعيد تصوّر ما جرى ولهذا يعطي نفسه الحق في الانتقال الزماني (وهو غير الخلط) فيربط بين الأسباب والتتائج، ويكشف عن أسرار ستحدث، وكأنه كاتب مذكرات يثينا تجربته الماضية، يحرص أحيانا على تسلسلها الزماني، ويقطع هذا التسلسل حين تلحّ عليه موعظة أو يطارده لغز لم يفهم طبيعته في



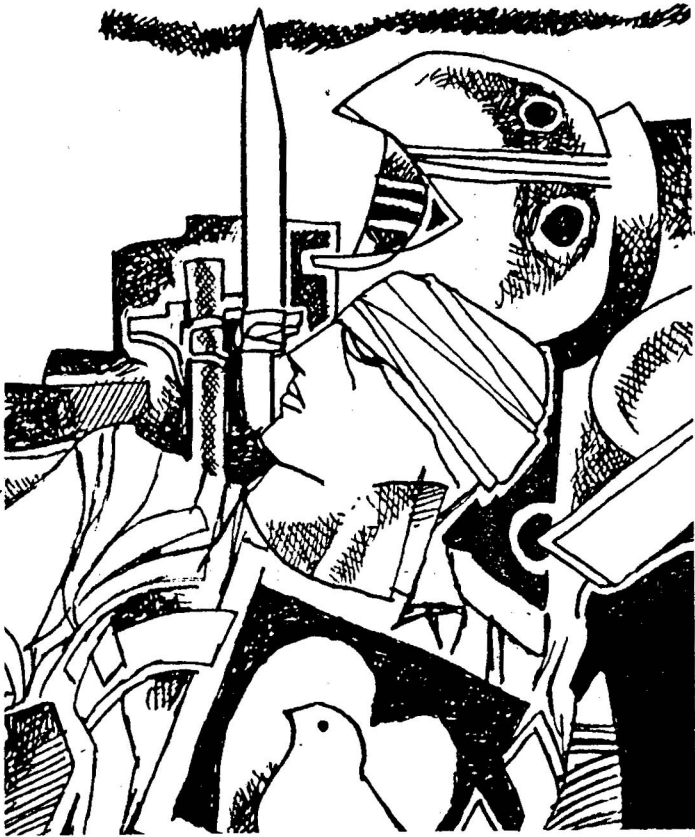
حينه . لقد أوقعت البداية الطريفة كاتبها في مأزق، فيما نعتقد، وهذا يعود إلى أنه طمح إلى إضافة هذه الحيلة الجديدة التي يتكلم عنها علماء النفس والروحانيون، وأراد استثمار دلالتها «السياسية» في تأكيد وحدة الأمة العربية، وتكامل أو تجدد الجسد العربي، ولكن الرواية السياسية تتنافى بطبيعتها مع مغامرات التجريب النفسي، الرواية السياسية ليست شطحة في منام، أو تخاطر، إنها تسجيل وتحليل ورصد وتفسير من خلال شخصيات تملك كامل الوعي بما تعمل . ولقد حاول الكاتب أن يجمع بين الأمرين، فأفلح، ومنح روايته السياسية مدخلا شائقا طريفا، ولكنه أخفق في أن يحول الجمع بين الأمرين إلى دمج وتوحد، ولهذا نسي المريض المصري تماما طوال الرواية، ولم يكن هناك غير أحمد سالم، إلى أن صرع هذا على مشارف دير ياسين صبيحة يوم حزين من إبريل ١٩٤٨، وفي الفصل الأخير، عاد يذكرنا بمريضه الذي يسعى إلى الطبيب في زحام القاهرة، فيجد من يناديه باسم الآخر، الشهيد، فينكر أنه هو، ويصر المنادي على أنه هو، بل ينتسب إليه معلنا أنه ابنه، وأنه مع فتیان آخرين: «نرجهم كما نرجم الزاني والزانية» وأنه «آن لك أن تستريح». وإلى الآن يخفى علينا سرّ اتخاذ رجل مريض نظيرا موازيا لأحمد سالم، وإقراره بأنه لم يتزوج، في حين يصمم المراهق الذي ناداه في الشارع بأنه ابنه، وأنه هو نفسه أحمد سالم، ولم يكن هذا الأخير قد تزوج حين صرعه الرصاصة الغادرة. إن الزواج - في الأعمال النفسية والرمزية، وحتى الواقعية - علامة الامتداد والخصوبة، والقدرة على مواجهة الحياة. وإذا كان يحمّد للمؤلف صراحته في تصوير سلبات الحياة العربية (الاجتماعية والسياسية) في فلسطين، مما ساعد الفادحة على أن تكون بالحجم والنهاية التي نعرفها، فإن الطريق كان مفتوحا - بطبيعة الموضوع وطريقة التخاطر أو التقمص التي آثرها - إلى توسيع إطار الرواية، بحيث نرى منعكسا على صفحاتها النفسية وشطحاتها الروحية، كيف كانت تعيش العواصم والمناطق العربية الأخرى، حين كانت تعد حمامات الدم لأبناء فلسطين الأمنين، أو الغافلين، أو المغفلين.

### التخاطر والتقمص

على أننا نرى أنه يحق للناقد، بل ربما وجب عليه في بعض الأحيان، إذا كان

في موقع الاستطاعة، أن يقدم رؤية بديلة، لما يرصد من سلبيات عمل فني أو أخطاء ترتبت على الطريقة التي آثرها الكاتب في تشكيل روايته، وليس بصحيح ما يعترض به المؤلفون على النقد حين يتحدث هؤلاء عما كان ينبغي أن يكون، كبديل، فيقول المؤلفون: إنكم تتحدثون عن عمل فني آخر ليس هو العمل الذي تتصدون لنقده الآن!! إننا نعتقد بإخلاص أن هذا الاعتراض صحيح ووارد من وجهة شكلية بحثة، ومقبول حين يكون العمل الفني أقرب إلى الإلتقان، ومن ثم يتحدد دور الناقد في تنويره وكشف خصائصه، أو تفسيره وشرح مرامييه، الخ. أما حين ينحرف أو يحرف فإن التصويب واجب، واقتراح البديل ليس بمعييب ولا خارج على خطة النقد وجهود الناقد، ولا نحب أن ينصرف هذا القول برمته على رواية فتحي غانم، وإنما هي المناسبة فقط، من الممكن الإشارة إلى أخطاء لغوية نادرة، وأخطاء في تحديد تاريخ بعض الأحداث قليلة جدا، ولكنها ليست مما يهدر الجهد الفني (والعلمي) في كتابة هذه الرواية. لكن الرؤية البديلة التي نقدمها تنطلق من الاحتفاظ بالمدخل الذي بدأ به الكاتب، ومن الواضح أنه يعتبره أمرا جديدا وطريفا يحرص عليه، ونحن نشاركه الإعجاب به، ولهذا سنكون أكثر حرصا عليه باستدامته، فهذا المريض المصري الذي اختفى، أو توحد بشخصية بطل الرواية، فلم يسترد ذاته المستقلة إلا في الصفحة الأخيرة (وقد أوشكنا أن نياس من عودته أو استعادته وكأنه الباشا في رواية المويلحي الشهيرة) هذا المريض، ومن الخير ألا يكون مريضا، ولماذا لا يكون نظيرا لروزنبرج دكتور فلسفة التاريخ؟! أو عالما في الآثار، أو حتى مؤلف مسلسلات إذاعية؟! هذا الشخص يتخاطر أو يتقمص شخصية أحمد سالم حينما بعد حين، وكذلك يملك وعيه بزمانه حينما بعد حين كذلك. . إن هذا الإزدواج سينشر الرواية على زمانين في محورين، وأرضين، وسيجعل هذا الشخص يقوم (نيابة عنا) بأمر خطير، هو محاولة اكتشاف الصلة بين ما جرى لأحمد سالم منذ أربعين عاما، وما يجري حولنا اليوم، وفي محاولة الكشف أو الاكتشاف هذه سيذهب لبحث، ويوثق، ويجري مقابلات، ويحلم، ويتخاطر، لا ليجعل الحلم حكما على الواقع، بل ليقول الحلم ما يعجز الواقع عن قوله!!.

هذه رواية أخرى غير «أحمد وداود» . . . يجوز، بل مؤكد، ولكنها - فيما نرى - هي التي تستطيع أن تقدم نفسها كإنجاز ومحاولة تجديد في التشكيل الفني لمادة تاريخية لا تزال حية، بل شديدة الحياة، من الصعب جدا الإمساك بكل خيوطها، وتقديمها في شكل حكاية إلى القاريء العصري لفن الرواية في نهاية القرن العشرين، حتى وإن بدأت هذه الحكاية بداية غريبة عن تقمص أو تخاطر، لم يمتد من مدخلها المعزول إلى مادتها الشاملة، ومراحل تطورها عبر الصفحات.



## غيوم أبولينير

دراسة من تأليف:  
أندريه بيلي

ترجمة: عبد السلام المساوي  
حسن الغرفني

ولد غيوم أبولينير Guillaume Appolinaire بروما سنة ١٨٨٠ . وخلال القداس الذي أقيم له في «سانت ماري ماجور» تسمى بـ «ولهيلىم أبوليناري دو كوستروفيتزكي» . و «كوستروفيتزكي» ، كان لقب عائلة أمه . ولقد قيل الكثير حول نسب والده ، فاعتبره البعض أسقفاً في الإدارة البابوية الرومانية ، ورأى البعض الآخر أنه أسقف موناكو ، ورجح أنه كان ضابطاً في الجيش الإيطالي وأنه كان يمت بصلة ما إلى العائلة الملكية ، بل إن والده غيوم نفسها كانت تزوج لهذا النسب .

و«الكوستروفيتزكيين» أو «الكوستروفيتكيين» ، هم أصلاً من «ليتھوياني Lithuanie» . ويتميزون بشرف كريم ونبلى عريق ، فأهم الشخصيات التي شكلت نسب العائلة : قاض ، ونائب في المجلس التشريعي بفارسوفيا ، وجنرال . ولقد تزوج

ميشيل أبوليناري - جد غيوم - فتاة إيطالية تدعى «جولي فلورياني»، وفر من بولونيا بعد انتفاضة ١٨٦٣ التي شارك فيها. وحصل ميشيل على عمل عسكري بحكمة الفاتيكان، عندما كان أخواه يتلمسان طريقهما إلى سيبيريا. في هذه الآونة كان عمر أنجليك، التي ستصبح أما للشاعر، خمس أو ست سنوات.

وفي يونيو ١٨٨٧، رزقت «أنجليك ماري أليكسندرين» بابنها الثاني سمته «ألبير» ثم غادرت روما بعد ذلك بقليل إلى موناكو منجذبة - على وجه الاحتمال - بكازينو «موني كارلو» وأشيع بموناكو بين سنتي ١٨٩٠ و ١٨٩٥ بأن الأسقف هو الذي تكلف بنفقات تعليم الطفلين غيوم وألبير. وفي الحقيقة لا نعرف بدقة ملابسات هذه المرحلة من حياة غيوم. فقد صرح هذا الأخير بأنه قام بأول سفر له إلى باريس في السابعة من عمره، حيث أجرت أمه شقة تقع أمام قصر الأليزيه، فكان غيوم يستطيع مشاهدة رئيس الجمهورية «جيل جري» Jules Grévy. وقد عادت إنجليك أليكسندرين رفقة ولديها غيوم وألبير إلى باريس سنة ١٨٨٩، وهي سنة المعرض، وكان غيوم منذ عام تلميذاً للمارستيين Maristes بإعدادية «سان شارل» في موناكو. وهناك تعرف إلى زميلين من زملاء الدراسة هما: «روني داليز» و «توسان لوكا» وقد التقوا جميعاً في باريس، وصاروا أصدقاء إلى الأبد. فهل يمكن بعد هذا أن نعلق أهمية كبرى على نزعته المتمردة التي أثرت على روحه الشابة، فانعكس ذلك كله على قصيدته «منطقة» Zone التي تصدر ديوانه «كحول» Alcools؟ . . . في المعاهد الدينية كل الأطفال في سنه يمرون بهذه التجربة. وإذا كان هو قد أبدى ميلا إلى النزعة الصوفية وانشغاله بعالم السحر والشعوذة، فإنني أعزو ذلك - بكل اطمئنان - إلى أصله الصقلي. وكان غيوم تلميذاً متفوقاً في الترجمة، وقد برع تقريباً في كل المواد، ولا سيما في التمرينات الفرنسية.

عندما بلغ السادسة عشرة والنصف من عمره، غادرت أمه موناكو إلى «نيس» وهناك ألحقته هو وأخاه ألبير بثانوية هذه المدينة. وتابع دراسته بالصف الأول حيث درس البلاغة. ولكن لماذا بعد خمسة أشهر، عشية امتحانات الباكلوريا، وجدناه في الثانوية «ستانيسلا» بـ «كان»؟ إن المحابة والتقدير اللذين أحيط بهما غيوم يؤكدان

الرأي القائل بأنه كان الابن الطبيعي لأمير موناكو.

سنة ١٨٩٩ هي تاريخ سفره الثالث إلى باريس ، وربما يكون في غضون ذلك قد أقام بمدينة «ليون» إذا سلمنا بما قاله في «قراءات كبرى» d'immenses lectures . وعلى كل حال ، يبدو أن باريس لم تستقبل أنجليك أليكسندرين بالترحاب المطلوب ، فبعد إقامتها بحي «النجمة» Etoile ، رأت نفسها مضطرة إلى أن تجرب حظها من جديد ، لأن كازينوهات «كوت دازير» Côte d' Azure بعيدة جداً ، فقد عازمت على الذهاب إلى كازينو «سبا» Spa ، تاركة ولديها بالعاصمة ، حيث ستلتقي بالرجل الذي ستقضي حياتها معه . وكان هذا الرجل يدعى «جيل ويل» Jules Weil ، ويظهر أنه كان مولعاً باللعب والقمار مثل صديقته الحسناء أنجليك . . هنا تقع أطوار حادثة «ستافلو» Stavelot التي دفعت الشعراء «الفالونيين» Wallons والمعجبين البلجيكيين بأبولينير إلى نصب تمثال أثري له في بلاد «الفاني» Fagnes ، ووضع لوحة تذكارية محاذية لفندق ستافلو ، هذا الذي شهد في ٥ أكتوبر ١٨٩٩ فرار غيوم وأخيه فجراً من غير دفع فاتورة الحساب المحصورة ، في ستمائة فرنك ، والتقيا بوالدتهما العائدة من «أوستند» Ostende رفقه جيل ، حيث كانا ينتظرانها في باريس .

سأكون آخر من ينكر بأن إقامة الشاعر بـ «أردين» Ardenne البلجيكية ، كان لها تأثير عميق على حسه الشعري ، لأن الأسطر الشعرية الأولى التي قرأت له عام ١٩٠٣ بمجلة «مأدبة أزوب» Le Festin d'Esopé والتي أسرني سحرها الخاص للوهلة الأولى ، إنما كانت مستلهمة من «أردين» ؛ إنني أتحدث عن الحكاية التي تحمل عنوان «كوفلوف؟» Que Vol-ve? «قيشارة كوفلوف؟» كانت عبارة عن ربح تتأوه أبداً في أردين بلجيكا . «كوفلوف؟» هي إلهة هذه الغابة التي تاهت فيها «جونيفيف دو بربان» Geneviève de Brabant من ضفاف «الموز» La Meuse إلى «الرين» Rhin مروراً بالإيفيل البركاني ذي البحار الميتة التي هي عبارة عن مستنقعات الإيفيل التي يتدفق منها ينبوع «سان أبولينير» حيث بحيرة «ماريا لأش بصفة للعدراء» . . .

وفي أكتوبر ١٨٩٩ ، أقامت أنجليك في شقة مفروشة تقع في شارع القسطنطينية ، رقم ٩ . ولقد كان يقال في عهد «لوي فيليب» بأن هذا الحي كان ولا

زال مفضلاً لدى الطبقة العليا والمتوسطة . وسجلت أنجليك نفسها عند الشرطة تحت اسم «أولغا كاربوف» كما سجلت ولديها باعتبارهما حفيدين لها . وفي هذه الأثناء وشي بها صاحب فندق ستافلو، وبناء على الإنابة القضائية المرسلة من «فرفي» Verviers ، استدعى قاضي التحقيق «لاسكو» غيوم إلى مكتبه . وكان على غيوم أن يغطي النفقات من أجل إلغاء الدعوى المقامة ضده ، ولكن للأسف لم يتمكن من ذلك فالحظ لم يحالفه في الكسب عن طريق القمار . فغيوم المسكين الذي كان يفضل التردد على المكتبات ومحلات بيع الكتب القديمة ، اضطر إلى قبول منصب محرر ، ولكنه سرعان ما تخلص منه بحثاً عن مصدر آخر للكسب .

ولم يستمر طويلاً على هذه الحال ، فقد ابتسم له الحظ حين توسطت له والدته أحد زملائه في العمل عند فيكونتيسة «ميلهو» Milhaw ، من أجل أن يشرف على تدريس «غابرييل» . وكان الأمر يتعلق بمغادرة فرنسا إلى «هونيف» Honnef و«نوكلوك بي شربليس» Neu- Glück bei cherpleis بـ «الريناني» Rhenanie . وربما لم يكن غيوم متحمساً ، ولكن رغبته الملحاحة في حب التغيير هي التي دفعته إلى زيارة ألمانيا «الرومانسية» وقد تم له ذلك في صيف ١٩٠١ .

لقد أثرت «الريناني» في تطوير بذور الرومانسية «الشهالية» عند الشاعر ، تلك التي أخذها عن أسلافه البولونيين وبلورها خلال إقامته السابقة بالأردن البلجيكية . ونجد ملامح كثيرة من هذه الرومانسية في أعماله الشعرية والنثرية ، وتجلى ذلك أكثر في القطع التسع التي اشتمل عليها ديوان «كحول» تحت عنوان «رينانيات» Rhénanes . والرينان لم تجعل منه شاعراً فحسب ، بل وأثرت كذلك في حياته العاطفية فغابرييل التي عمل مدرساً لها ، كانت لها وصيفة انجليزية تدعى «أنى» Annie ، وهذا ما جعله حتماً يغرم بها ، لتصبح - على ما نعتقد - أول امرأة في حياته . ولكن اضطرابها للرجوع إلى إنجلترا ، وهو إلى فرنسا ، وجعلها يكابدان من مرارة الفراق . وقد سافر إلى لندن مرتين من أجل رؤيتها . وأخيراً هاجرت «أنى» إلى الولايات المتحدة حيث تعيش حالياً .

ووظيفته كمدرس دامت عاماً ليعود بعد ذلك إلى باريس في شتبر سنة

١٩٠٢ . وفي هذه الآونة كانت أمه التي تسكن في شارع «نابل» ما تزال تقاوم  
البؤس . فدخل بنك «شوسي دانتان» ، ونشر سنة ١٩٠١ أشعاره الأولى موقعة باسم  
«كوستروفيتزكي» Kostrowitzky ، وصدرت في مجلة «فرنسا الكبرى» La Grande  
France للإخوان «لوبلوند» Leblond . وفي السنة الموالية نشر أشعاراً أخرى  
باسم مستعار هو أبولينير Apollinaire في نفس المجلة السابقة ، وكذلك في «المجلة  
البيضاء» La Revue Blanche . كما نشر معها معظم الحكايات التي جمعها بعد مرور  
ثلاثي سنوات ، في كتابه «المبتدع والشركة» L'Hérésiarque et Cie . وأصبحت  
«المجلة البيضاء» على حافة الإفلاس بينما «كارل بويس» Karl Boés لم يبعث مجلة  
«القلم» Plume بعد . أما أبولينير و«ماكس جاكوب» و«سالمون» الذين جمعتهم  
الصدقة في الطابق السفلي للمقهى كانوا يتلون فيه الأشعار ، فقد قرروا أن يؤسسوا  
مجلة ، فتم لهم ذلك وسموها «مأدبة إزوب» . وسبق لي أن حكيت كيف التقيت بهم  
في ذلك المكان أو غيره في نهاية صيف ١٩٠٣ عندما أشرف العدد الأول على  
الصدور . وتحدثت عن الاكتشاف الذي نسج بإحكام حس هؤلاء الشعراء حد  
التفاهم ، وهذا العالم السحري الذي دفعني إلى الانضمام إليهم لم يغب عنه تأثير  
«جاري» Jarry .

إن المجلة توقفت عند عددها التاسع ، وهو رقم مشرف بالنسبة لمجلة متواضعة  
في ذلك الوقت .

في أحد الأبنك كان أبولينير يكسب لقوته ، وهو بنك «روشيت» Rochette  
الذي ما لبث أن أفلس ، فجمع أحد موظفيه شلة من أتباعه ، وأسس جريدة «دليل  
صاحب دخل» Le Gued du Rentier . وشغل أبولينير منصب رئيس التحرير بهذه  
الجريدة التي تعنى بالشؤون المالية ، وفيها بذل قصارى جهده على الرغم من انعدام  
خبرته بهذا الميدان للحفاظ على مصدر رزقه . وكانت أمه قد غادرت باريس صحبة  
«جيل ويل» واستقرا بنهج «كارنو» بفيزيني Vésinet ، فتبعها إلى هناك دون أن ينقطع  
تماماً عن حي أوروبا . واحتياجه إلى ركوب القطار الموصل إلى «سان لازار» جعل منه  
أحد رواد حانات شارع «أمستردام» . وهناك اعتاد «سالمون» على أن يلتحق به كل



يوم، فكانا يشربان مع بعض فرسان خيل السباق ، ومدربي «دورلافيت» - Maisons Laffitte وبالخصوص مع ناشر أسطوانات يدعي «هنري دولورميل» - Henri Delor- mel الذي حاول أن يرضي غيوم عن طريق تأسيس «المجلة اللاخلفية» La Revue Immoraliste فصدر منها عدد واحد، ثم عوضت بـ «الرسائل المعاصرة» Les Let- tres Modernes ، التي لم تكن بأحسن حال من الأولى .

وبدايات غيوم في الصحافة - باختصار - تؤرخ بهذه المرحلة . فنشرت له بعض المقالات القصيرة، وبعض الأصدقاء والمتابعات في كل من الجرائد التالية : «الأوربي» L'Européen و«الشمس» Le Soleil و«ميسيسدور» و«الديمقراطية الاجتماعية» La D'mocratie Sociale ، وفي هذه الأخيرة كان يوقع مقالاته بالعبارة التالية : «متعدد اللغات» Le Polyglotte ولقد كان في الواقع مؤهلاً لترجمة الجرائد الانجليزية والألمانية والإيطالية وكذا الروسية . ولأنه صقلبي ، فقد كان موهوباً في تعلم اللغات ، وهذه الموهبة هي التي أوحى له بعنوان : «مأدبة أزوب» Le Festin d'Esope .

في إحدى الحانات بمحطة «سان لازار» جلس غيوم ذات يوم ، بالقرب من رسام شاب من اسبانيا ذي شعر أسود وعينين متقدتين ، أما لهجته الغريبة وهياته المهملة فيبدو أن أبولينير كان راضياً عنها تماماً . وكم كنا نتمنى لو أننا هناك لنسمع الشاعر يقول للرسام :

— اسمي : غيوم أبولينير .

ويجب الرسام :

— أما أنا فأدعى : بابلوبيكاسو .

لقاء لا أقول عنه إنه لو لم يتم لما وصل الشعر والفن إلى ما وصل إليه ، ولكن أبولينير وبيكاسو كان مدعويين - على الأرجح - للتعارف بين يوم وآخر . وكنا بالفعل سندم لو لم يتح ذلك اللقاء الهام بينهما . إن التاريخ ليزدحم بالوقائع والأحداث ، ومع ذلك فلقاء الرجلين الذي تم صدفة ترك صداه الكبير آنذاك .

إننا نتحدث عن زمن «المغسل العائم» Bateau Lavoir بشارع «رفينيان»

Ravignan حيث كتب الكثير عن هذه اللحظة المميزة التي سادت فيها بوهيمية أزيلىة والتي أعتقد أن لا ضرورة لأن نرجع إليها.

والهام أبولينير الذي نما آنذاك على النمط «النرفالي» Nervalien و «الفرليني» Verlainien سيثمر أكثر بواسطة احتكاكه بالآخرين. وهكذا اختلطت في حسه الشعري مفاهيم الجرأة والحرية والمخاطرة بالقدر الذي عند صديقيه بيكاسو وماكس جاكوب. كما أثر أبولينير في معاصريه، ونتج عن ذلك ما يمكن تسميته بالثورة الفنية والشعرية الكبرى لسنة ١٩١٠. ومن الممكن التأريخ لهذا الحدث الذي استمر سنوات طويلة.

ومثل أبولينير، كان بيكاسو يودع المرحلة العاطفية في الوقت الذي التقيا فيه. ومعاً كانا يغادران مرحلة الإبداع العفوي، كما تحدث عن ذلك أحد دارسي إنتاجاتهما، وبيحثان عن نظام آخر للتعبير الشعري والتشكيلي. وكانت الإضافة على مسؤوليتهما، لأن النجاح في النهاية يكون مرهوناً بمدى مجابهة خطر المجازفة. إننا ننسى شجاعة الفنان الذي استسلم بلا مبالاة إلى لذة البحث. والمعروف أن عصرنا يزدهي بكونه يحتفي بالمجددين، ولكن لم يكن ذلك قبل سنة ١٩١٤؛ فييكاسو- مثل أبولينير- كان على علم بما يتهدده: التفاضلي والبؤس الشامل، لا سيما وهو يرى نموذج ذلك عند «سيزان» C'zanne و «مالارمي» Mallarme دون أن ننسى العديد من الأسماء الأخرى كـ «جاري» وغيره ممن كانوا يمثلون طبقة سيئي الحظ والمحبطين.

لقد جدد «سان بويس» أمسيات «القلم» سنة ١٩٠٥ بساحة «سان ميشيل» وجدد «بول فور» Paul Fort أمسيات الشعر والنثر بـ «حديقة الليلك». كل هذا كان يجذب الأدباء الشباب من الضفة اليسارية ومن ضفة «مونتارتر» كل اسبوع وكل شهر. وفي «فاشيت» Vachette كان «مورياس» Morias يجلس وحوله الكثير من المعجبين. وحتى في عهد «الرمزية» نجد بأن المقاهي الأدبية تعرف رواجاً كبيراً كما لم تعرفه من قبل. وسرعان ما أصبح غيوم أبولينير شخصية بارزة في هذا العالم المثير والصاحب الذي أتاح الفرص الطيبة لعقد مجالس أدبية في الحانات والمطاعم. وبما أن الأمسيات كانت غير كافية فقد ضوعفت الولائم الشرفية، وهي العادة المحتفظ بها

من الماضي، ودفع بها نحو الاسراف المبتذل . ذات أمسية تعرف أبولينير على مدير مجلة «الكتيبة» La Phalange «جان رويير» Jean Royer فكلفه بأن يقوم بنقد الروايات في ركن من مجلته . وفي أمسية أخرى من سنة ١٩٠٧ ، في إحدى حفلات العشاء بمطعم «أربعة عشر» Quatorze الذي أسسه «شارل موريس» أحدث أبولينير دعاية خفيفة، فبدلاً «ماكس ديرو» Max Daireaux بأنها جديرة بأن يكتب عنها في مجلة «المراقب السياسي والأدبي» Le Censeur Politique et littéraire وهي مجلة كنت سكرتير تحريرها ، ولم يعد يذكرها اليوم أحد . واغتاظ غيوم من المقالة، فبعث بشاهديه : «جان دو ميتي» Jean de Mitty و «ماكس جاكوب» إلى كاتبها، وحلت المسألة بهدوء، وغالباً ما كان دم غيوم - فيما بعد - يجد سبباً للغليان، ومراراً كون الشهود، ولكن تعقله لم يكن يترك له إبداء الشجاعة الموروثة في أسلافه البولونيين .

منذ أبريل ١٩٠٧ ، لم يعد غيوم يقيم مع أمه و«جيل ويل» في «فيزيني» بل لا نستطيع أن نقول إنه كان يقيم معها، فقد ذكرت لي أمه أنه لم يكن يظهر إلا في أوقات متباعدة ليغير قمصانه، ثم يذهب للمبيت كل ليلة تقريباً، في فندق بشارع أمستردام . وأصبح يسكن في الشقة التاسعة بشارع «ليونى» Léonie ، وحالياً يسمى شارع «هانير» Henner ، في حي لا زال معطراً برائحة الغزل الرقيق الذي تنسم هواءه منذ ولادته . أما شقته الصغيرة فكانت تتكون من غرفتين، وقاعة للجلوس، وحجرة، وكان يفسد تنسيقها زواره الكثيرون، يوم الأربعاء من كل اسبوع . ونسب إليه أنه كان ذا نزعة بوهيمية، بينما كان يتصرف في حياته المنزلية كبورجوازي صغير . وهنا تكمن المغالاة، فأنا لم يسبق لي أن زرت شارع «ليونى» وأجهل ما إذا كانت زيارته تثير غضبه، كما قيل : فمسكن شارع «سان جرمان» بدالي دائماً جيد التنسيق . ومن ناحية أخرى، فأبولينير - في حدود معرفتي - لم يكن مبذراً للمال، ولأن ذلك يستحيل على فقير مثله صفر اليدين .

إن تفاوت روحاته وغدواته وإهماله للمواعيد كان من الأشياء التي يضرب بها المثل، وربما انحصرت بوهيميته في هذا المجال . وعلى كل حال فقد فتن بوهيمية الآخرين . وهو الذي تحدث عن بوهيمية «جاري» و «الجمركي روسو» Le douanier

Rousseau ، والتي لم يكشفها «الأدب الديني» Le père d'Ubu إلا من أجل السخرية منها - والعهد هنا على الراوي شارل هنري هيرش - ووجهت بكل الأشكال والأساليب، لكن أبولينير أحبهما معاً - ومدحهما، بحنان صادق، وربما يفتح هذا مجاًلاً لاتهم أبولينير بروح المخاتلة. والإمعان في خداع الناس هو أن تسخر منهم وتضلهم. ولكن أبولينير لم يكن خادعاً، فالخداع مقامرة ومجازفة، وهو السر الذي يشتمل على كل مشروع إنساني، ويعين إلى حد ما اتجاهه ونجاحه. نعم، إن أبولينير كان يملك روح المخاتلة. كل شيء حدث كما يقال: «لنناقش فكرة أو رأياً أو اتجاهها أو كتاباً وعنصر التجديد الذي نكتشفه فيها هو الذي يشفع لنا في حالة الإخفاق».

أن أبسط أو أضخم، ليس هذا هو المنطق الذي كان غيوم يفكر به طبعاً، ولكن المذهب الجمالي المؤسس على مبدأ التجديد هو الذي جعله مهيباً دائماً للإبداع، وقد عبر عنه في أواخر حياته. وكان بإمكانه انطلاقاً من «روسو» أن يدعم ضرورة الرجوع إلى التشكيل الزخرفي، وإلى «الذات» ولكنه أحجم عن ذلك. ولم يشعر بنفسه مرتبطاً بروسو أكثر من ارتباطه بالتكعيبة التي لم يكن يرى فيها سوى أسلوب جديد، يبقى التخلص منه من اختصاص الرسامين. لقد قاده ولعه بالفن إلى تناقض غريب. لاؤكد ذلك، ولكن أعتقد جيداً أنه كان يعترف بموهبة «بورغرو» Bour-guereau ، وتنازل من هذا النوع تم بطريقته الخاصة، وإذا بحثنا في ذلك، فإن السؤال يتمحور حول ما إذا كان «ولعه بالفنون» شيئاً شبيهاً بنوع من الاعتقاد في جمالية متصلة وشاملة، والتي يكمن واجب الشاعر والباحث الجمالي في استخلاصها من كل شيء. إن الارتيازية هي أقل مأخذ كان بالإمكان تسجيله على هذا «المولع بالفنون».

ثمة فضول حماسي ومسلٍّ في نفس الوقت قاده نحو مجالات شتى من التفكير. وهكذا ففي الوقت الذي كان يراهن فيه على حظوظ «الجمركي روسو» اهتم برواة أواخر القرن الثامن عشر وخصوصاً بـ «الماركيز دوساد» Marquis de Sad الذي لم يكن يتخذ مواقف مترددة. وصرح بأنه رأى واحداً من المصلحين الكبار الذين أنجبهم فرنسا، وأحد رواد اللاأخلاقية المعاصرة. إن التهيج الأدبي كان هو المجال

الذي اضطلع به عن جدارة، ومساعدته لخزانة «الفضوليين» Bibliothèque des Curieux، تشهد بذلك، وهذا التهيج كان يشكل مفارقة مع الحشمة التي كانت تبدو عليه قرب النساء. كانت جرأة أبولينير تظهر - غالباً - قوية حينما يكون القلم في يده، بينما كان حديثه مع النساء يمتاز بالعفاف. ولذلك فأنا أشك في أن يكون سلوكه بارداً من مدعي المغامرات النسائية، ولو كان كذلك، لما خفي عني.

١٩٠٩ هي سنة التحاقه «بالهوامش» Marges التي أنشأ فيها «يوجين مونتفور» Eugène Momtofort ركناً للأدب النسائي. وقد رفض في بداية الأمر من طرف «جيرار دوفقي» Gérard d'Houville. وكان أبولينير يوقع هذا الركن باسم «لويز لالان» Louise Lalanne. وقد اختفى اسم هذه المرأة الغامضة في السنة الموالية ليحل محلها اسم ليس أقل غموضاً منها، وهو: «ضابط خيال» في نفس الوقت كان غيوم ينشر بنفس المجلة سلسلة عن معاصريه من الرسامين: «بونشون» Ponchon و «جاري» و «لاجونيس» La Jeunesse، و «غورمون» Gourmont، و «مورياس» و «مونديس» Mondés، حيث انعكس فضوله إلى الناس غير العاديين، وبالتحديد، إلى العباقرة. وهو على كل حال فضول يدل على التنوع اللامتناهي عند الجنس البشري.

إن حبه لآله علاقة بالإنثارة والغربة لم يكن سوى شكل من أشكال الحب التي يضمها قلب الشاعر - في براءة وطهر - للحياة. وقد كان موهوباً في اكتشاف منابع الفرح واللذة والترفيه، التي كان يرى فيها غيره أموراً تافهة ومبتذلة. وبالنسبة إليه فإن الكائنات الوضيعة والظروف العادية كانت تتحول إلى عالم جميل، ولهذا كان بحثه عن كل ما هو شاذ ومثير يأخذ لديه معناه الحقيقي، والحكاية كانت دائماً امتداداً شعرياً.

سنة ١٩٠٩، كانت أيضاً تاريخ دخوله إلى «زئبق فرنسا» Mercure de France عن طريق قصيدته «أغنية للمكروه» La chanson du Mal Aimé التي أهداها إلى «بول ليوطو» Paul Léautaud. منذ ذلك الوقت اعتبر من المترددين على شارع «كوندي»، ويشهد التاريخ الأدبي بأن هذا الوسط كان لا يقل أهمية عن «مجلة

العالمين» La Revue de Deux Mondes لصاحبها «فرانسوا بيلوز» Francois Buloz ، أو عن موسوعة «دالامبير» d'Alembert و«ديدرو» Didrot . وفي هذه السنة أيضاً صدر له أول كتاب عند «كاهنويلير» Kahnweiler تحت عنوان : «الفاتن الفاسد» L' Enchanteur Pourissant مزيناً بنقوش «أندريه ديران» فوق الخشب .

وقد بدأ التأثير بالرمزية والسريرية قبل أوانها واضحاً في هذا الكتاب . وظل أبولينير محتفظاً بميله نحو «السُّلتية» Celtisme ونحو ما تتضمنه هذه الكلمة من سحر وافتتان .

في صالون «المستقلون» ألقى محاضرات حول الشعر والشعراء ، وجمعها في مجلد واحد مع نصوص كل من «بول نابليون روانارد» Paul- Napoléon Roinard و«فيكتور اميل ميشولي» Victor - Emile Michelet وأخيراً غادر شارع «هينير» بحي «بريدا» في أكتوبر ليستقر في «أوتوي» بشارع «غرو» Gros حيث أقام بالشقة ١٥ ، ثم بالشقة ٣٧ . وكان قد نشر «المبتدع والشركة» Hérésiarque et Cie وهي مجموعة الحكايات التي نشر معظمها قبل سبع أو ثماني سنوات في مجلتي «فرنسا الكبرى» و«المجلة البيضاء» وقد رشحها «إيليمير بورج» Elémir Bourges ، وكان يجاوره في «أوتوي» لجائزة غونكور . وحصلت على ثلاثة أصوات في الدور الأول .

في نفس هذا الوقت تعرف أبولينير على «فرناند فلوري» Fernand Fleuret الرجل الذي كان يشبهه كثيراً مع أنها كان يختلفان في أمور عديدة . فلم يتحدث أحد عن غيوم أفضل من «فرناند» الظريف ، ولم يفهمه أحد كما فهمه هو ، بل لم يكن هناك أحد مؤهلاً لفهمه كما كان «فرناند» . وقد ربطت بينهما الصداقة في «المكتبة الوطنية» حيث كانا يقرآن جنباً إلى جنب «لاريتان» و«ساد» و«ميرسيا» و«كازانوف» و«ريستيف» ، ولكل الروائيين الإيطاليين . لقد تأخيا فوراً ، وارتبط الواحد بالآخر إلى درجة الإحساس بالميل المشترك إلى «الفانتازيا» Fantasia أو ما يمكنني تسميته بـ «الولع بالأكاذيب» - إذا صحت هذه العبارة - وكان «فرناند» بارعاً في كتابة الفكرة المتشددة أكثر من أبولينير . لكن هذا الأخير حير صاحبه بطبعه المغامر هذا الذي لم ير فيه «فرناند» سوى تبديد للموهبة والذكاء ، وكان مجال اتفاقهما هو «الأبروتولوجيا»

وتعاونهما مع «لوي برسو» في فهرسة «جهنم المكتبة الوطنية».

كان بالنسبة إليهما عملاً خصباً في هذا الحقل . وكغيوم انجذب «فلوري» بكل خصوصيات الحياة والأدب . وكغيوم أيضاً كان يمتلك حس الخداع المبدع والشعري ، وبالمقابل كان ضد صديقه في أشياء كثيرة باستثناء هذا النوع من المسيحية الفنية التي بواسطتها كان حلم أبولينير دائماً يقذف به في المستقبل ابتداء من فترة ما على أي حال . وقد ميز «فلوري» بوضوح بين أبولينير ما قبل وما بعد التكعيبية ، عندما قال : «في الحقيقة لقد عرفت شخصين مختلفين في أبولينير، الأولى : قبل كتاب «المبتدع» Hérésiargu عندما كان يقيم بشارع «غرو» حيث كانت شقته تقع فوق بيت سراج (والحقيقة أن غيوم لم يغادر شارع «غرو» إلا شهوراً قليلة قبل صدور «المبتدع»). الثانية : عندما نصب نفسه مدافعاً عن التكعيبين . شيء آخر لا أدري هل هو حقيقة أم مجرد أضغاث أحلام ، وهو أني كنت أتمشى مع الشخصية الأولى لأبولينير فوق جسر «غرنييل» وكنت أستمع إليه وعيناي إلى الأرض ، فشدد على يدي ، وودعني على عجل ، وبحث عنه لكنه كان قد اختفى . وجاءني وداعه الأخير مُردداً حولي في الأفاق ، ثم رأيته يعلو في مركبة نارية تماماً كالنبي «إيلي» Elie مسبقاً بطيور «بي هيس» Pi- His الصينية (التي ليس لها إلا جناح واحد ، وتطير مثنى مثنى) . تابعت طويلاً وبلذة الشاعر الفتى المدعو عند الآلهة وكان يمتزج مع المضخة الشفقية . في صباح اليوم التالي ، عثرت عليه في المكتبة الوطنية ، وأول كلمة فاه بها كانت من قاموس التكعيبية ، وثانيها كانت من «المستقبلية» ، حينئذ أدركت بأنه ليس هو الرجل الذي أعرفه ، ولكنه شخص آخر يشبهه قد لقنه بحذق تاجر لوحات معاصرة . واعتقدت مع ذلك أنني في حلم . فشخصيته كانت لا تطاق . هذه الكلمات تشير الحزن على رؤية أبولينير يهدر وقته وموهبته من أجل ما اعتبره صاحب «الفورة السعيدة» La Bienheureuse مجرد جهالة وتحلف حضاري ، هذا الحزن الذي اشترك فيه جميع أصدقاء أبولينير لم يبال به هذا الأخير واكتفى بالسخرية منه ، إن هذه الرؤيا التي رواها «فلوري» تعتبر جد موحية بأسلوبه وعنده الكثير من شبيهاها ، ولكن هذه كان يصدقها وها أنا أرانها نحن الاثنين - من جديد - جالسين في الثانية صباحاً في مشرب بضاحية «مونتهارتر» ، وقد بدأ الزبناء ينصرفون ، فأسمعه يقول لي

فجأة: «عجباً! ألا ترى أبولينير هناك؟ ألا تراه؟ انتبه! انظر إليه.. إذا!! إنه يشير إليك!! اذهب لتكلمه! لماذا لا تريد أن تذهب لتكلمه؟ إنك تؤذيه.. إنه يبكي عجباً، إنه يبكي! وأنت الذي جعله يبكي!» ثم ينخرط هو أيضاً في البكاء. وهذا المشهد المؤلم دام ربع ساعة كاملاً، مهما اضطرني إلى إنهائه بالقيام ومغادرة المشرب. مسكين فرناند! لم أكن أستطيع التكهّن بالنهاية المحزنة التي قادته إليها خيالاته المرضية في تلك الليلة الحقيقية أو الخيالية.

في سنة ١٩٠٧، التقى غيوم في معرض «ساغو» Sagot بشارع «لَفَيْت» Laf-fite حيث كان بيكاسو يبيع لوحاته من حين لآخر، بفتاة تناهز الخامسة والعشرين، ذات وجه متيقظ، وعينين وقادتين تشعان بالدهاء والذكاء، وحديث مليء بالمفاجآت.. وشعرها الجميل يتساجل فوق جبينها، أما جسدها فقد أحكم الخالق صنعه.. إنها «ماري لورانس» Marie Laurencin، وأغرم بها غيوم، وفنتت هي بعبقريته التي كان يشع بها. وكانت «ماري» تقيم مع والدتها وقطعتها بشارع «لافونتين» ولهذا السبب غادر غيوم شارع «هينين» سنة ١٩٠٩ إلى «أوتوي» بشارع «غرو» لقد كانت ماري مدعوة - بطبيعة الحال - إلى أن تحيط غيوم بحبها، بل أكثر من ذلك كانت من وقت لآخر تعينه على إعداد طعامه، وكان هذا قليلاً في نظرها، وبالمقابل، قدم لها خدمة لا تقدر بثمن، تكمن في كونه استطاع تحريرها من شخصيتها المترددة، وجعل من التلميذة المجدة بأكاديمية «جوليان» ساحرة بقلب معذب. وقد عذبتة إلى درجة أنه لم يكن أحياناً يستطيع حبس شكاويه. وكانت «ماري» غالباً ما تهرب منه مما يجعله يعاني كثيراً.

في شتاء ١٩١٠ اجتاحت الفيضانات حي «أوتوي» وتسبب ذلك في خسائر كثيرة، فنشر غيوم في «العنيد» L' Intransigeant - التي كان يشرف فيها على ركن الفن - انطباعاته عن هذا الحدث، ونشر في السنة الموالية كتاب «الحيوان أو موكب أورفي» Bestiaire ou Cortège d'orphée مزيناً برسومات «دوفي» Dufy فوق الخشب. ويتأكد في نقوش هذا الكلاسيكي الجريء، الخيال المبدع، والدلالة الزخرفية بنجاح كبير مما ساعد كثيراً على انتشار اسم «راوول دوفي» Raoul Dufy.



ها أنا الآن قد وصلت إلى القضية الهامة المتعلقة بالنصيبات . والتي أرغب في اختصارها قدر المستطاع ، لأنها كانت تتردد كثيراً على الألسنة : كان لأبولينير سكرتير من أصل بلجيكي اسمه «جيرى بييري» Géry Piéret لم يقدر لي أن أعرف عليه ، ولكن لم يكن هناك أحد يقبل أن يتهمه بالغباء . . بل أكثر من ذلك ، هل كان بإمكان أبولينير أن يرتاح إلى معاشرة رجل معتوه؟ لا ينكر أحد أن «جيرى بييري» كان طائشاً ولم يكن ذلك مصدر إزعاج لغيوم . فقبل سنوات كان قد سرق من متحف اللوفر نصيبات فينيقية إمعاناً في التحدي ، وأعطى اثنتين منها إلى بيكاسو ، ووضع أخرى فوق مدفأة غيوم بشارع «غرو» وحانت سرقة «الجوكندا» ولكي يبدي «جيرى بييري» دهاءه ، فقد أخطر الشرطة بواسطة رسالة الشيء الذي عرض غيوم للشبهة ، وقتش منزل هذا الأخير الذي ذهب مفزوعاً ليحذر بيكاسو . فعمداً إلى وضع النصيبات في حقيبة ، وخرجاً ليلاً لإلقائها في نهر «السّين» ، ولكنهما عادا إلى شارع «كليشي» Clichy حيث كان يمتلك بيكاسو مرسماً دون أن يستطيعا تنفيذه ما عزموا عليه . في اليوم التالي ، ذهب غيوم إلى مقر «جريدة باريس» Paris- Journal . لقد كان في نيته أن يعيد تلك التحف بسرية كاملة عن طريق تلك الجريدة اليومية التي ستستفيد من ذلك وتكتسب شهرة كبيرة . وقبلت «جريدة باريس» تلك الوساطة لكن الشرطة غضبت من هذه الدعابة الثقيلة . وفي اليوم التالي وبعد تفتيش ثان ألقى القبض على غيوم ، وبعد مضي يومين ثم احضار بيكاسو ، وأجريت المواجهة بينهما ، كان الشاعر في حالة يرثى لها ، ولم يكن بيكاسو في حالة أفضل من صاحبه . وعلى كل فهو لم يكن متهاً إلا أنه - مع ذلك - وضع رهن إشارة قاضي التحقيق . وفي هذه الأثناء احتشدت العريضة التي كنا نديرها فيما بيننا بالتوقيعات المطالبة بالإفراج عن أبولينير . وبعد الدفاع البارع الذي قام به المحامي «جوزي تيري» José Théry ، استطاع صاحبنا الحصول على السراح المؤقت . . كتب «فرناند أوليبي» Fernand Oliviers في كتابه : «بيكاسو وأصدقائه» يقول : «كثير من أصدقاء أبولينير انقطعت أخبارهم بالمرّة في فترة من الفترات . لقد خافوا جميعاً من التعرض للشبهة . وباستثناء بيكاسو وماكس جاكوب وجوزي تيري فإن الزيارات قد انقطعت ولم يعد غيوم يرى إلا أشخاصاً قليلين في أيام المحنة .

وأذكر أنه كان من المستحيل إقناع «ماري لورانس» بأن تكتب بعض الكلمات لذلك الذي تدين له بالكثير. يا للغباء والجهل والخبث! إن عريضتنا برهنت على أننا لم نتخل عن غيوم في محتته. هناك برهان أقوى على وفائنا وهو تأسيس «أمسيات باريس» Soirées de Paris. وقد حضرتني فكرة إثبات اسم غيوم فوق الغلاف بجانب أسائنا. وكان ذلك دليلاً ساطعاً على أننا لم نكن نتخلي عنه، ولم يتمكن أبولينير من إلغاء الدعوى حتى حلول يناير ١٩١٢.

وبعد أيام قليلة صدر العدد الأول من «أمسيات باريس» حيث نقرأ باعتزاز مقالة لأبولينير حول الفن التشكيلي المعاصر في الصفحات الأولى.

لا داعي أن أكرر مرة ثانية الدور الذي قامت به «أمسيات باريس» وكيف تأسست بدون مدير من طرف أبولينير، وسالمون، وتوديسك، وداليز، وأنا، وقد التحق بنا «شارل بيريس» Charles Perrés ليعوض «سالمون». وقد ترأست تحريرها لمدة عام قبل أن تصبح في يد أبولينير وبارونة «أوتانجين» - La Baronne d'Oetting - التي كانت توقع باسم «روش غري» Roch Grey أو «ليونارد بيو» L'leonard Pieux. وقد نشر فيها عدد كبير من أجمل قصائد «كحول».

في غضون أكتوبر ١٩١١ غادر غيوم شارع «غرو» ونزل بشارع «لافونتين» ونقل إليه مكتبته التي تشتمل على كتب نادرة وقديمة وخصوصاً قاموس «بايل» وقمائه ولوحاته التكعيبية وأثاثه البورجوازي.

إن الرسامين التكعيبيين، رواد الرسم الحديث، ظهروا في ربيع ١٩١٢ تقريباً، وفي نفس الوقت كان أبولينير مهتماً بالعمل إلى جانب «فلوري» و«لوي بيرسو» في بيبلوغرافية «جهنم المكتبة الوطنية». في يناير الموالي استقر - بمساعدة «بيير روفيردي» Pierre Reverdy - في الشقة التي سيموت فيها بعد أقل من ست سنوات، وكانت تحمل العنوان التالي: رقم ٢٠٢ شارع «سان جرمان». وتشاء الصدفة الغريبة أن يكون مالك هذه العمارة التي توجد بها الشقة، هو أمير موناكو الذي اعتقد سابقاً أنه أب لأبولينير.

وكان أبولينير يمر بأزمة مالية كبرى، إلا أنه عمل على التخفيف من حدتها كصديقه «فلوري» عن طريق وضع كتب غذائية Bouquins Alimentaires ، ومقدمات لمؤلفات ساعده فيها «داليز» كثيراً، وكان غيوم يوقعها بلا مبالاة محزنة. وقد امتلأت «نهاية بابل» La Fin de Babylone بتلميحات لا يعرفها غيرنا، وذات فكاهات تجعل مناقشات جماعتنا الصغيرة شيئاً مسلياً.

في ربيع ١٩١٣ صدر ديوان «كحول» وتضمن غلافه صورة الشاعر التي رسمها بيكاسو. إن وجود هذه الصورة مع حذف لكل علامات الترقيم في نصوصه الشعرية قد ترك تأثيره الكبير، مع أن غيوم لم يقم بذلك عن قصد وتعمد. فهو إذاً مدين لذلك الخطأ المطبعي الذي جعل شهرته تنطلق من جديد. . وبعد أن كان هو الذي سرق الجوكندا، صار هو الذي حذف علامات الترقيم! ولم ينتبه أحد إلى أنه إذا لم تختف علامات الترقيم كلياً من شعر «مالارميه» Mallarmé ، فإنها كانت قليلة جداً، ولم يزد أبولينير على أن أتبع منهجية شاعر «الهيرودياذ» Hérodiad .

إن تحملي مسؤولية مجلة «أمسيات باريس» قد كلفني غالباً، باتفاق مع «سيرج فيرا» Serge Férat والبارونة «ديتجين» اشترى غيوم مني حق طبع المجلة لتكون لسان حال الاتجاهات الجديدة في الشعر والفن التشكيلي. وهكذا عادت إلى الظهور ثانية في نوفمبر مزينة برسوم الطبيعة الميتة لبيكاسو. . أما العدد الموالي فقد جمع بين كل من «ماتيس» و«ماري لورانس» و«ألبر غليز» و«جان ميتزينغر» وفي يناير ١٩١٤ صدر عدد خاص من «الجمركي روسو» وبعد ذلك جاء دور «ديرن» Derain و«بيكابيا» Picabia و«جورج براك» Georges Braque و«أرشينكو» Archipenko و«فلمينك» Vlaminck و«فرناند ليجي» Fernand legér في السلسلة الجديدة من «أمسيات باريس» كان الشعر ممثلاً فيها بماكس جاكوب و«فرناند ديفوار» Fernand Divoire و«هنري هيرتز» Henri Hertz و«جان رويير» و«فنان ميزولي» Vincent Muselli و«بليز سندراس» Blaise Cendrars و«جاك ديسور» Jacques Dyssord و«هنري سترانتز» Henri Strintz و«سوفيسي» Soffici وأبولينير طبعاً. وقد تضمن العدد ما قبل الأخير، والذي صدر في يونيو ١٩١٤ ما

كان يطلق عليه غيوم حينئذ : الرموز الغنائية Idéogrammes Lyriques والتي سهاها «كاليفرام» des Calligrammes فيما بعد . وكتب «غابرييل» أربوان G. Arboin في العدد الموالي : «هذا الانتاج لم يعد من شك في أن بعض الكتابات المعاصرة أخذت تنزع نحو الخط الرمزي، ويبدو أن هذا الأمر أخذ يثير كثيراً من الفضول . . إنها ثورة بما في الكلمة من معنى، ولكنها ثورة لا زالت في بدايتها . .» . ترى، ما الذي كان يهدف إليه غيوم من وراء هذه البدعة؟ لقد كان يطمح إلى الكثير. ودافع عن ذلك بالحجج التي يمكن أن يبسطها في أي حال مشابهة، ولكن كل ماكان يريده هو التأكد من بعض النتائج الطيبة . من جهتي، لم أكن أعتقد بأنه بقي يحيا على المجد الذي حققه «كاليفرام» . لقد استطاع أن يجذب كثيراً من الشعراء الشباب إلى هذه الطريقة . وعلاوة على ذلك فإنني رأيت بأن «كاليفرام» الذي أعيد نشره فوتغرافياً يفتقد إلى الاتقان، وكان أبولينير يرفض أن يقاسمني هذا الرأي، إن الاتقان لم يكن هو الذي يربطه بالفن والشعر .

وهذه المرحلة التي سبقت الحرب شهدت أوج تأثيره . ففي اللقاءات الاسبوعية، في مقهى «فلور» كان يتجمع الرسامون والشعراء . وكان يمشي حوله على أرصفة «مونتيارناس» و «سان جرمان دو پري» «مجلس قيادة متجول» . أما بابه فكان يطرُق صباح مساء من طرف الفنانين والمثقفين الوافدين من جهات العالم الأربع . لقد كان بحق أمير الفكر المعاصر، ورائد الآراء الجديدة وروح الثورة الكبرى التي عملت على تقويض أسس الشعر القديم الخاضع للمنطق، وأسس الرسم التصويري، وأبولينير هو الذي دعا إلى ضرورة التمييز بين الأدب والشعر، فليس هناك مبرر للخلط بينهما فلنسقط البلاغة! ولتحي الكلمات بحرية، ولتحي القصيدة حين يسقط الشعر في الفخ الذي يضعه الشاعر باستمرار! هكذا ولدت الحوارات الشعرية : لقد تحدثنا في الحانات والمقاهي، وأبولينير جالس وسطنا يدون مترغماً بضع جمل يختارها بدقة متناهية في فوضى المقاصد المتبادلة . هذا الابتكار الذي لم يتابع، وفي الأليق أن نفترض بأنه بفضل أبولينير أصبح في حيز بعض الأمسيات لحظة الوعي الشعري الشامل .

عندما أعلنت التعبئة العامة كان أبولينير رفقة «روفيير» Rouveyre بـ «دوفيل» Deauville ، وفي شتبر غادر باريس إلى نيس ، وهناك بادر إلى لقاء «لو» Lou محاولاً أن يتملقها لكن دون جدوى . وتطوع - يائساً - في الفيلق المدفعي الواحد والثلاثين بنيم Nimes ، إلا أن «لو» لحقت به هناك ، فكانت السعادة الكبرى ! لقد كان غيوم تلميذاً مدفِعياً نموذجياً ، ولم يكن أحد في الجيش الفرنسي كله راضياً على حاله أكثر منه ، فهو إذاً مزهو بكونه يمتلك عشيقة تنتمي إلى النبل الهروي العريق ، ولكن مع الأسف ، فهذه المرأة ذات نزوات متقلبة ، ذلك أنها هجرته في أواخر مارس ١٩١٥ لترتبط برجل آخر تحبه أكثر من غيوم منذ وقت طويل . وحزن غيوم كثيراً لذلك ، فليست هذه هي المرة الأولى التي تجعله امرأة عرضة للألم .

والحب لم يكن مشكلته قبل كل شيء . . فالشيء الذي جعله يندم أكثر هو أنه لم يسجل نفسه كمتطوع لسفر مقبل . لقد كان يأمل في رجوعها إليه مرة أخرى ، الأمر الذي يؤكد فشله ، ولم يغفر ذلك لنفسه : «الآن كل شيء انتهى بيننا ، إنني لا أريد أبداً أن أحبك . إن المرء يتألم ويتألم ثم يتعلم كيف يسلوألمه» . ومع ذلك ، فقد التقيا من جديد في مارسيليا ، ورغم أنها صدّته للمرة الأخيرة ، فقد قررا أن يظلا صديقين حميمين ويستمررا في المراسلة «البريئة» وصار يتعجل بعد ذلك مغادرة مستودع «نيم» ليلتحق بالجبهة طمعاً في حياة جديدة ، وهكذا أرسل إليها يوم عيد الفصح سنة ١٩١٥ ، كتب لي فوراً يقول :

كقائد مدفعي أول  
أنني أحبيك من الجبهة  
لا ، لا لم تخطيء الحكم  
تسعة وخمسون هي لي منطقة

لقد سبق له أن بعث من نيم برسائل شعرية أو بشعر ترسلي ، وتابع هذا النوع من المراسلة من الجبهة بعفوية وموهبة مرتجلة فكان ذلك شيئاً فريداً من نوعه .

بعد بضعة أيام ، كان قد ترقى إلى رتبة عريف الشيء الذي أدركته في هذه العبارات :

أخيراً، يا عزيزي، صرت عريفاً  
لا تعتقد بأن الأوسمة هنا  
توزع عن استحقاق... ولكن القائد  
يسخوها في الغرفة

ورأيت له الحياة الحربية بعد مدة وجيزة. . فبقراءة رسائل تلك الحقبة يعتقد المرء أنه كان يعيش في ضرب من السحر، إن شعره في «كوخ أرمون» Case d'Ar-mon يتميز على الآداب كلها بنبرة فريدة. وقد قدمت فيه الحرب برؤية شاعر، وليس برؤية جندي، كان غيوم محارباً شجاعاً ولكن شخصيته الشاعرة لم تترك أبداً العنان للشخصية المدفعية لكي تسوسها. ونحن لسنا أمام مدفعي كان يتذكر أحياناً أنه شاعر، ولكن أمام شاعر لا يكف عن أن يظل شاعراً في أية لحظة وفي أي ظرف، وحيث أن إطلاق قذيفة يستهويه كثيراً بل ويحمسه. كما يجد في المخاطرة معيناً لا ينضب في الإدهاش والإلهام.

في شتبر ١٩١٥، عشية هجوم «الشامبانيا» Champagne نال غيوم أوسمة رقيب المدفعية والخيالة.

ومراسلته مع «لو» كانت مستمرة بدون أن تسيء إلى تلك التي كانت له مع «مادلين» الفتاة التي قابلها في القطار بين نيس ونيم، والتي اقترح عليها الزواج خلال الصيف. ولقد قررا الخطوبة عن طريق المراسلة. وكان يكتب لها بكثرة لقد كان غيوم عاطفياً ورقيقاً ومصمماً على أن يصبح زوجاً طيباً. .

وبما أنه كان يمتلك رغبة كبرى في أن يصبح ضابطاً، وبما أن المدفعية استوفت أطرها، فقد حظي بالانتقال إلى المشاة التي كانت فيها مناصب كثيرة شاغرة. ففي ٢٠ نوفمبر ١٩١٥ صار ملازماً تابعاً للمشاة رقم ٦٩. . وعندما واثته فرصة الاستفادة من إجازة، سافر إلى ضواحي وهران حيث تقطن «مادلين». وعلى الباخرة التي كانت تعود به من أفريقيا، كان موعده مع مغامرة قصيرة والتي تعرفنا ببطلان القصة، مروراً بباريس، ثم بخنادق الشامبانيا، إنها حرب المشاة المهولة. . ولن تستمر بالنسبة إليه

اكثر من ثلاثة أشهر. في ١٧ مارس ١٩١٦، على الرابعة مساءً، وفي خندق غابة التلال قرب «بيري أوباك» Berry- au - Bac كان غيوم جالساً في نخباً وهو يطالع العدد الأخير من «زئبق فرنسا» Mercure de France، والتي كان لا يزال يشرف فيها على ركن «الحياة الحكائية» La vie Anec dotique، عندما أصابت شظية قذيفة رأسه بعد أن ثقت خوذته، ونقل جريحاً إلى مستشفى «شاتوتيري» Chateau - Thierry الذي يقع بـ «فال دوغراس» Val- de - Grâce، غرفة ١٣. وبقي هناك من ٢٩ مارس إلى ٣ أبريل. يقول التقرير المخطوط الذي كتبته الدكتورة «ناجوت» التي كانت تشرف على علاجه: «جرح في الجمجمة بسبب شظية قذيفة، وفي جلد الرأس في الجهة الصدغية اليمينية مع تورم الطيلة الخارجية. . ليست هناك إصابات دماغية. جرح في ١٧ مارس ١٩١٦ بغابة التلال (Ville- au - Bois) على الرابعة مساءً، أول ضمادة في «ب. س.» على الخامسة، ثاني ضمادة في سيارة الإسعاف رقم ٥٥ - ١، وبعد شق موضع الإصابة تم استخراج الشظيات، وقد بقي بالمستشفى من ١٨ إلى ٢٠. أما المدة بين ٢٠ و ٢٨ فقد قضاها بـ «شاتوتيري». وخلال ذلك لم تسجل أية مضاعفات في الدماغ، ولا فقد للوعي، ولا قيء. كما أنه لم يحصل أي خلل في البصر والسمع والمشي والنطق. الحالة الصحية بصفة عامة مطمئنة في الأيام الأولى. . كما خضع من ٨ إلى ٢٣ مارس الى اخذ المصل المضاد للكرزاز. . في اليوم الأخير ظهرت بقع ذات بثور حكاكة. ٢٩ مارس، بـ «الغال» Val : إن الجرح الذي خضع للعملية يصل اتساعه إلى أربعة أو خمسة سنتيمترات، وجلد الرأس متسخ ومصاب بالأكزيميا. فاتح أبريل: صداع في الرأس سجل منذ بضعة أيام، تعب ونوم متقطع. . من جهة أخرى فهو شبه مخبول، وهاديء مع ميل إلى الصمت، ويمضي معظم وقته نائماً. . البصر والسمع طبيعيان إلا أن هناك احساساً بدوار خفيف. ٩ أبريل: طلب الذهاب إلى المستشفى الإيطالي. لقد ضاق الجرح إلى نصفه. ماي ١٩١٦: بعد أيام من الإحساس بالدوخة، صار يفقد وعيه بالشارع مع شلل في الحركة، في المستشفى الإيطالي تمت عملية ثقب الجمجمة من طرف الدكتور «بودي» Baudet الذي اكتشف خراجاً بداخلها، فشفي وبدا في حالة عادية، إلا أنه توفي في ٩ نوفمبر ١٩١٨. لقد كان عليه أن يعاود الخضوع لعملية ثقب الجمجمة بالرغم من

غياب المضاعفات الدماغية الشديدة بسبب كثرة الدوار الذي كان يعتره ولعلمه بالبرعمة والقذارة الموجودتين في المخ» .

إن «سيرج فيرا» الممرض بالمستشفى الإيطالي الكائن بمقر وزارة الخارجية الفرنسية، هو الذي نقله من المستشفى ويفهم من التقرير الطبي الذي انتهينا من قراءته قبل قليل بأنه لم يستكمل شفاؤه . فبعد المستشفى الإيطالي كان موعده مع «فيلا مولير» حيث قام «هنري دو فيرنو» بتمريضه، لقد أصيب من جديد بالشلل، مما استدعى خضوعه لثاني عملية ثقب جمجمة، وقد تحملها - كالأولى - بشجاعة مدهشة . وبعد ذلك غادر المستشفى، لقد لاحظ أصدقاؤه ما طرأ عليه من تغيرات كبيرة بعد ظهوره من جديد . فقد بدا رزيناً، سريع الغضب . أما عثونه ورأسه المضمّد تحت القبعة فيشيان بتحول عميق في معنوياته . وكنت ألتقي يومياً بأبولينير تلك الحقبة، وأدخلته إلى «باريس ظهرأ» Paris-Midi و«الاعلام» L'information و«الرقابة» La Censure لقد غابت تلك الإرادة المدهشة عند أبولينير ما قبل الحرب ! كان أبولينير فخوراً بزيه العسكري، وكان يحمل كل شيء على محمل الجد، ويعطي دروساً في الوطنية ويتحسر على إفقار فرنسا، بعيداً عن الخطيبة المنسية في وهران .

لقد كان صدور «الشاعر المقتول» Le Poète assassiné في نهاية دجنبر فرصة لإقامة مأدبة بقصر «الأورليان» في شارع «مين» Maine تبعاً للعادة التي اندثرت ابتداءً من ذلك الوقت، وقد حضر المأدبة عشرات المدعوين، ولم تفلح مدام «أوريل» في تكليم أبولينير، ورأيت «بليز ساندر» من جديد يصنع بجزء من يده اليمنى المقطوعة وكمه الفارغ دوائر رهيبية، وكانت واحدة من اللحظات السعيدة الأخيرة في حياة أبولينير . لقد أتم - ليلتها - طعامه وهو يشعر بسعادة كبيرة .

في سنة ١٩١٧، هجر غيوم «الرقابة» إلى وزارة المستعمرات حيث ألحقه «شارل ريجيسمانسي» بخدمته . في ٢٤ يونيو تم عرض مسرحيته «أنداء تيرزياس» Mamelles de Tiresias بمسرح «روني موبيل» في شارع «الشرق» ؛ وكان الديكور من انجاز «سيرج فيرا» أما الموسيقى فقد وضعها «جيرمين ألبير بيرو» . وكان الهدف



من وراء هذا التهريج هو تشجيع الفرنسيين على الإنجاب . وهذا النجاح القليل لم يثبت همة المؤلف، وربما كان الأمر بالعكس . فبعد وقت قصير طلع علينا بمسرحيتين جديدتين : « لون العصر » و « كازانوف » واللتين لن يراهما أبداً فوق الخشبة . .

في سنة ١٩١٨ صدر له ديوانان هما : «متسكع الضفتين» Le Flâneur des deux Rives و «كاليجرام» Calligrammes وأعقب ذلك أصداء كثيرة في الصحف الأجنبية، و مترجمات تنشر هنا وهناك، كما تابع تأليف الكتب الغذائية التي كانت تتعبه وتغيظه . . . ولقد تعب أكثر عندما رتب بطريقة ما، مستعيناً بالمقص والصمغ، أجزاء رواية غير كاملة عن «المومنين» Moments ومقالات في الصحف من أجل تأليف «المرأة الجالسة» La Femme assise .

إن الزواج كان يخلق عنده على أية حال عادات حياة أكثر انضباطاً، في ٤ مايو ١٩١٨ تزوج «جاكلين» في «سان توماداكين» ولم تدم سعادته طويلاً . ففي ٩ نوفمبر قبل عشية الهدنة مات متأثراً بالزكام الإسباني .

وهكذا كانت حياة أبولينير التي تخلصت من الحكايات الصغيرة التي منحتها شخصية أسطورية .

قبل وفاته كان قد بعث إلى مجلة «زئبق فرنسا» بنص منقح، وهو عبارة عن محاضرة سبق أن ألقاها بـ «فيو كولومبي» Vieux Colombier في موضوع «الروح الجديدة والشعراء» . وفيها نجد رأيه الأخير في مستقبل الشعر . وكان يلزم أن يكون ذلك نوعاً من الاحتجاج، فموت الشاعر جعل منه وصية . فماذا كان يعني بالروح الجديدة؟ وكيف حددها؟ لقد حددها أولاً حسب الموروث الكلاسيكي : متانة المعنى الجيد أو الحس النقدي الصحيح . هي الرؤية الشاملة للكون والروح الإنسانية، وإدراك وجوب قمع الإسراف في العاطفة . ثم حددها ثانياً حسب الموروث الرومانسي : كشف كل المجالات النقية من أجل دعم تمجيد الحياة، وأضاف قائلاً : «كشف الحقيقة والبحث عنها كذلك في المجالات الإثنية مثلاً، مثلما في مجالات الخيال، هذه هي السمات الرئيسية للروح الجديدة» ، وهذا الاتجاه كان دائماً موجوداً، ولكن للمرة الأولى نجده يعي نفسه بنفسه . حتى الآن والحقل الأدبي يحصر في حدود

ضيقة، سواء أكان يكتب شعراً أو نثراً. فبالنسبة للنثر، فإن القواعد النحوية قد ضبطت شكله، أما بالنسبة للشعر، فإن القافية كانت هي القانون الوحيد الذي يحكمه. وبالرغم من أن النقاد كانوا يتناولونه بالأخذ والرد فإنه كان مترسحاً. والشعر الحر لم يكن إلا مرحلة من مراحل الاستكشاف الذي تم في مجال الشكل الفني، هذا الذي استرجع أهميته الشرعية الكبرى. «إن مهارات الطباعة، والمطورة بشكل كبير وجريء، كان لها الفضل في نشأة غنائية بصرية لم تكن معروفة تقريباً قبل عصرنا، وهذه المهارات تستطيع أن تذهب بعيداً لتستوعب تركيبة فنون الموسيقى والرسم والأدب. . . وقد كان غريباً في عصر يعتبر الفن الشعبي - الذي هو السينما - فيه كتاب صور، والشعراء لم يحاولوا تركيب صور للأفكار المتأصلة والمحصنة، والتي لم تكن تقتنع أبداً بالخيالات الفطنة الصادرة عن صانعي الأفلام. وهؤلاء سيحققون بالقدر الذي يجعل التكهّن ممكناً باليوم الذي يصبح فيه الحاكي والسينما شكلين للتعبير المستعمل. كما أن الشعراء سيحصلون على حرية ليست متوفرة الآن. ولن نندهش إطلاقاً إذا هم - عن طريق التصرف في الوسائل الوحيدة - جدوا في الاستعداد لهذا الفن الجديد الأكثر اتساعاً من فن الكلمات البسيط، هذا الفن الذي يصبح فيه الشعراء قواد جوق في مساحة غير مسموعة. إن العالم كله سيصبح رهن إشارتهم، بوضوئائه ومظهره، بفكرته، وكلامه الإنساني، بغنائه ورقصه، وبكل الفنون والمهارات. ليس هناك وهم أكبر من هذا الذي يستطيع أن يجعل «مورغان» يبرز فوق قمة «جيبيل» Gibel ليؤلف كتاباً مرثياً ومسموعاً في المستقبل». لماذا لم يكن هناك قدر أوفر من الحرية في الشعر كما كان في الصحافة؟ ولماذا، في عصرنا الهاتف، والتلغراف، والطيران؛ توجّب على الشاعر أن يكون متيقظاً إزاء الفضاءات؟ وهذا لم يكن يعني أنه يجب على الفن أن يفقد صبغته الوطنية. . «إن الروح الجديدة تستند قبل كل شيء إلى النسق والغرض، وهما خاصيتان كلاسيكيتان تتكشف بواسطتهما الروح الفرنسية، وتضم الحرية إليهما، وهذه الحرية وهذا النظام اللذان يمتزجان في الروح الجديدة، يميزان هذه الروح ويعتبران قوة لها».

وأبولينير لم يكتف بآن البحث في الروح الجديدة يستوجب خطر العقم

والتفاهة، ولكن ليس هناك من سبب للقضاء عليه دفعة واحدة: «إنها المواد التي يجمعها الشاعر، وتجمعها الروح الجديدة، وهذه المواد ستشكل عمق الحقيقة على البساطة والاعتدال الذي لن يرفض أي شيء لأن النتائج ستكون كبيرة».

«ما جدوى هذا البحث في الحداثة؟ هل سنؤاخذ الشاعر في إبداعه؟ ليس هناك من جديد...» ولذلك فهو يحتج قائلاً: «لقد صوروا رأسي بالأشعة، ورأيت جمجمتي وأنا حي، وهذا لم يكن له علاقة بالحداثة، فلتقولوا هذا لغيري!».

فالروح الجديدة تحدد إذًا بالإدهاش، فهي طاقتها الأساسية: «فبالإدهاش، والمكانة الهامة التي تمنحها له، تتميز الروح الجديدة عن كل الحركات الفنية والأدبية التي سبقتها. إنها ليست ولم تكن مذهباً جمالياً، إنها عدوة النماذج والادعاء الكاذب. وهي لا تريد أن تكون مذهباً، ولكن إحدى الاتجاهات الأدبية الكبرى التي تضم كل المذاهب ابتداءً من الرمزية والطبيعية. وهي تدافع لاعادة روح المبادرة من أجل فهم واضح لعصرها، ومن أجل فتح عينين جديدتين على الكون الباطني والخارجي، وللتين لن تكونا أبداً أقل مما يكتشفه كل يوم علماء من مختلف الفئات، ويستخلصون منه العجائب».

لقد حال الموت دون أن يطور أبولينير نظرياته، وربما دون تحقيق التطبيقات التي كانت تتطلبها تلك النظريات. كما أن طموحات الروح الجديدة انطفأت معه، غير أنها لم تنطفئ كلها. فباكتشافات عالم اللاشعور صارت السريالية تجلياً للروح الجديدة، بل إنها توافق المبادئ المقررة من طرف أبولينير، ولا سيما مبدأ الإدهاش. إن كل شعر مرحلة ما بعد أبولينير كان ولا يزال شعر الإدهاش. ولذلك فأبولينير يعتبر بحق رائد الشعراء المعاصرين ولا أعتقد أن أحداً منهم يعترض على ذلك.

في سنة ١٩١٧ أعاد أبولينير نشر «أزهار الشر» فأصدرها عن «مكتبة الفضولين» وفي المقدمة التي كتبها لهذه الأشعار قارن شعر بودليير بالروح الجديدة، وأعلن عن نهاية «البودلية» التي كان يرفض مزاجها المنحرف. وقد رد عليه «روجير ألار» Roger Allard من خلال كتيب يحمل عنوان «بودليير والروح الجديدة» ولا

أذكر من هذا الرد إلا الكلام الذي يلوم الكاتب فيه أبولينير على عدم فهم القلق الصوفي عند بودلير. وأعتقد بأن القلق الصوفي كان بعيداً عن بودلير رغم كل ما قيل في هذا الموضوع. وليس هناك حضور للغيبات في البيان العام للروح الجديدة. وغالباً ما كنت أكتب على أبولينير بأنه لا يهتم كثيراً بالآخرة. إن تفاؤله الفطري كان يغريه لمنح ثقته للموت - بلا أدنى تبصر - كما يمنحها للحياة. فقد كان يمتلك - كما سبق أن ذكرت - فضولاً نحو الأشياء الخفية والغامضة، وكان منجذباً على الخصوص بجوانبها المثيرة والمدهشة. ويرجع هذا إلى الجو المسيحي الذي ترعرع فيه، غير أن إبداعاته لم تتضمن في ذلك إلا تلميحات نادرة. وبعيدا عن الاتجاه العقلاني والصوفي تتلخص فلسفته في موقف التساؤل الشامل عن مصير الإنسان وسر الكون. وكان تساؤلاً صادراً - وبشكل أساسي - عن شاعر لا ينفصل عن الإلهام والشدو.

إن تأمله كان دائماً موسيقياً واعتباطياً. لقد كان بالنسبة لي يشبه الكاتب «جيرار دو نرفال» Gérard de Nerval وخصوصاً في نثره الجميل، ذلك أنها عرفا نفس المؤثرات التي كان لها الأثر الكبير على إبداعاتهما. كان كل شيء موضوعاً للشعر ووسيلة للتجلي وللقصيدة: أي شيء، أو لقاء، أو كلمة، فكان يستولي على كل ذلك، ويحوّله في إيقاعه الخاص ويمنحه لون وجدانه وحركته. وباختصار فإنه يبدعه من جديد ولا يترك له الفرصة للإفلات من قلمه. وكل شيء كان يوهب له بموجب حالة مدهشة تقبل كل شيء وترفضه في نفس الوقت.

أنني أحس بأنني لست أهلاً لأخوض في نقده. ويجب أن أقول: إنه جدير باحتلال المكانة المرموقة في تاريخ الأدب أو هكذا يبدو لي على الأقل. إنه خاتم الشعراء الرومنسيين الكبار في ذلك الوقت، وقد استكمل مشوار هذه الرومنسية كل من «شينييه» Chénier و «لامارتين» Lamartine. إن حركة المد الغنائي التي نشأت مع الرومنسية، والتي ما فتئت تنزع أكثر فأكثر إلى تعبير مباشر يعكس أحاسيس وانفعالات الشاعر الصادقة، قد عرفت نجاحها عند أبولينير. ولقد استعير نموذجيه بكثرة، وكانت هناك محاولة ذهبت إلى أبعد منه في تحرير الموهبة الشعرية، ولكن إلى أي درجة؟ على كل حال، إن هذا المغامر الجريء في عالم الروح يقدم في نهاية المطاف

توازناً، وبذلك أصبح أكثر إدراكاً له وأكثر اقتناعاً به .

لقد اجترأ على لعبة مخوفة بالمخاطر، فكسب أكثر من نصفها . إن جزءاً كبيراً من انتاجاته سيبقى خالداً بعد أن ساهم في اغناء أرواحنا . . وبدون «نرفال» Nerval وبودلير، ومالارمييه، وفرلين، وأبولينير، لم يكن بالإمكان أن نعرف ألم الحب، وهذوء الحياة، وتفردات هذا العصر، وكل حساسياته، وربما كنا سنفقد كل ذلك، وبدونهم أيضاً لم نكن سنحب كما نحب الآن، ولا سنتألم كما نتألم الآن . . وكنا سنفقد الحزن والمرح اللذين نعرفهما الآن . إنهم الآلهة البيتية Les dieux Lares لمسكننا المنعزل والمحروس . وهم يعيشون في وجداننا ولن يموتوا بموتنا . . وستظل كلمة «إنسان» وكلمة «شعر» تحتفظان بالمعنى الذي نعطيه لهما اليوم . وسيظل هؤلاء الشعراء رموزاً ومنارات تهدي سبل الأجيال .



# السلا

## ملاى بالشمووس

برهان الخطيب

بعد فيلما مصرياً واحداً كبيراً يعرض حولها على شاشة اسطوانية هائلة وهي واقفة داخلها، في مركز هذه البانوراما، تستمع لهذا الجيش من الممثلين المؤدين أدوارهم بكل اتقان ولكن بلا حدث بعد يربطهم إلى بعض وكان عليها أن تنتظر لتشهد كيف ستتطور حركة هذا الفيلم الكبير حولها الذي جلبت قصته معها...

لم تكن مصادفة أن تحصل على عملها هنا في فرع الشركة الجديد مثلما لم تكن مصادفة أن تعود العلاقات إلى مجاريها الطبيعية بين مصر وبقيّة الأمصار فقد

دهشت منى منذ وصولها مطار القاهرة وخروجها منه إلى السيارة الرابضة في استقبالتها عند الرصيف لأنها وجدت جميع المصريين يتكلمون المصرية! أجل، انها تعلم بالطبع أن أشقاءها هؤلاء مصريون ومن المحتم أن تسمعهم وتراهم يتكلمون بهذه العربية الدارجة... ولكن يا ربي ليس بهذا اللحن اللذيذ العجيب المطابق تماماً لما سمعته وعرفته من أفلامهم التي استأثرت باهتمام عائلتها حد الادمان على مشاهدتها في التلفزيون والسينما.. حتى أن منى رأت الدنيا في ذلك الحين وفيما

ظلت تحلم باستمراراً لحلم قديم لوالدها بالحصول على هذا العمل طيلة أعوام انتظار عودة العلاقات والتفكير بفتح هذا الفرع هنا فلما تم هذا أخيراً لم يستطع رئيس الفرع المركزي صديق والدها إلا ترشيح من كنَّ أكبر الحب للعمل فيه فكان أن حصلت منى على عملها الجديد هذا ضمن من حصلوا على أعمال جديدة .

إنه فيلم خال من المصادفات إذن ولو أن بدايته التي تحملها معها تنذر بأنه قد يكون على غرار كثير من الأفلام المصرية التي شاهدتها من قبل : حب عاصف قديم . . قدر ظالم غشوم . . دموع وخيمات . . . وخاتمة غامضة مفتوحة ظلت تطلب حتى هذا اليوم عند والدها أيضاً ايضاحاً لما حدث جاءت منى من أجله كذلك فغدت خيوط الخاتمة الملقاة بين أيديها بداية مشوقة لفيلمها العظيم الذي تعيشه مذحطت قدمها على أرض المطار . .

لقد أشبعها والدها قبل وبعد احالة نفسه على التقاعد حديثاً حكايات عن مصر وعن الاسكندرية بخاصة حيث تدرب في الماضي مبعوثاً إلى معاملها وكذا

عن احيائها وبحرها فباتت تعرف كل شيء ربما عن هذه المدينة الحبيسة إلى نفسه : شارع الكورنيش الطويل المحاذي للبحر والعمارات المتتالية المرصوفة في الجانب المقابل، خط سكة الترام وراها وعرباته المصلصلة ليل نهار بين سيدي جابر ومحطة الرمل، قلعة قايتباي ومعرض الأسماك القريب منها، الميناء والشوارع المزدحمة ودور السينما، حتى أن منى لما وصلت المدينة لم تشعر نفسها غريبة فيها، كيف ذلك والمدينة مهد هوى جبار تغلغل في صدر والدها عميقاً فامتزج بحبه لمصر، ولم تستطع السنون رغم كل ما فعلت فيه أن تنتزع ذلك الهوى منه فكانت جذوره تدفع إلى سطح وعيه منها زهرة كلما دفأتها الذكريات وهو جالس مساء بروبه في أريكته عرش أحلامه المشتتة فيهمس في أذنها مبتسماً بشكس حين تكون والدتها غائبة في المطبخ أو في الحديقة :

— ايه يا منى ! كان محتملاً أن لا يكون اسمك هكذا لو جرت الأمور بغير ما جرت عليه . .

وكانت منى تعرف بالطبع تفاصيل تلك الحكاية التي سمعتها منه من قبل

والتي سيسردها على مسمعها مجددا لو  
أصغت بصمت، وقد سألته مرة لتكشف  
جانبا آخر من الماضي ولتجنبه مشقة  
الاعادة وإن كان له في ذلك متعة :

- أشعر بأسف حقيقي لأنك  
تزوجت والدتي ولم تتزوج حبك الأول  
منى الفيومي؟

فهز رأسه الأشيب وقد اكتست  
ابتسامته حزنا وحيرة أو لعل ذلك كان  
من صدا السنين الغابرة وقال متأملا  
الفراغ دافعا يديه في جيبي روبه كأنه  
يبحث فيها عن بقايا ذكرياته :

- لست تعسا يا ابنتي مع والدتك  
ابدا. إنني أحترمها كما تعلمين، لكن  
هذا الشوق إلى حبي الأول لا ينطفئ  
كما ترين. لماذا؟ لا أدري! والواقع حولي  
لم يخيبني تماما لأقول بأن ذلك عندي توق  
إلى مصير أفضل، كما أنني مازلت متمتعا  
بقواي الجسدية إلى حد يرضيني فلا  
أستطيع أن أقول أيضا بأن ذلك الشوق  
هو حنين إلى شباب تصرم.. كلا،  
ابدا. للمسألة إذن وجه آخر... ماهو؟  
كثيراً ما أفكر بهذا ولسوف أصل يوما إلى  
العله. وعلى الشاطئ الآخر ليس سهلا  
التكهن كيف كانت لتجري الأمور لو  
عدلت مع الفيومي وتزوجنا. لكننا

المؤكد - وعاد إلى ابتسامته الرضية - أن  
اسمك كان ليتبدل لو ولدت لي منها،  
لأسميتك كليوباترة مثلاً أو حتى  
حتشبسوت، ما رأيك؟

وسألت مني والدها الراغب في  
التحدث بالمزيد عن هواه القديم :  
- أتعلم والدتي بأنك أعطيتني اسمي  
هذا اكراما لنقل لمنى الأولى؟

فنظر الوالد بعتاب وحنان في عيني  
ابنته :

- وهل يمكنك الاعتقاد بأنني كنت  
لأفعل ذلك دون علمها؟!  
- كلا، ابدا.





..... النسيم الأعذب في الدنيا  
يهب من بحر الاسكندرية الأزرق  
المسقسق في الضياء الباهر الدافئ غامراً  
الكون حاملاً ملوحة البحر وضوعه إلى  
الجالسين على مقاعدهم حول الطاولات  
في فيء مقهى «كليوباترا» أم «حمامات»  
أو «الشاطبي»...؟ تلك القائمة فوق  
الماء على أعمدة؟ إنها «الشاطبي» أغلب  
الظن... والوجود اللامحدود للبشر قد  
اختصر في عينين سوداوين مصريتين،  
وفتحة فستانها الوردى ارتعشت تحت  
ذقنها وقد انخفض قليلاً تحفظاً على  
ابتسامة، واهتزازات الريح العطوف على  
وجهه الساخن بنار القلب المكتوي في  
التوبأول اختلاجات هوى تفتق فيه مثل  
برعم في أوج الربيع فاشرب إلى  
قدره... وقالت منى الفيومي أخيراً كاتمة  
سرورها في صدرها كاشفة أسناناً بيضاء  
في ثغرها على سمرة الوجه الصافية  
المدوخة:

- أتعبتني وأتعبت نفسك حتماً بوقوفك  
وراء نافذتك كل تلك الساعات كل يوم  
راصداً شرفتنا ليل نهار، ماذا تريد منى  
بربك؟! فضحتني أمام العالمين!..  
- أن أسمعك تتكلمين.  
فوضعت يدها على شفتيها وضحكت

وبعد قليل أضاف والدها رانيا إلى  
والدتها وقد لاحت عبر النافذة المفتوحة  
تحني برتقالاً في الحديقة:

- لسوف تدهشين حين أخبرك بأن من  
أعطاك اسمك هذا ليس أنا بل والدتك  
في الحقيقة.

دهشت منى حقاً وهتفت:

- لا يعقل!

وأكد والدها هازاً رأسه الأشيب وهو  
يغذي غليونه بالنار:

- أجل. إنها من الذكاء بحيث حولت  
نقاط الضعف في علاقتنا إلى نقاط قوة،  
ومن القوة بحيث لم تحش منافسة حب  
قديم لها فسخرت منه ومن الماضي بهذه  
الطريقة وانتصرت عليه. إلا أنها لا  
أدري لم بقيت أسيره...

شعرت منى بعطف على والدها  
واقتربت إليه من خلف الأريكة وأحاطت  
رأسه الفضي بساعديها وهمست قريباً من  
أذنه:

- لعلك لم تأخذ نصييك من ماضيك  
كما يجب فبقيت نحن إلى رغبات فيه لم  
تتحقق، قل لي ماذا كان بينك وبين منى  
الأولى؟...

ماذا كان بيني وبينها؟؟؟... ماذا  
كان؟؟؟... ماذا...

ملتفتة إلى البحر:

- هاسمعتني، ماذا تريد بعد؟ ...

- أن أراك قريبة مني.

فرمقته بعينها السوداوين الكحيلتين

الواسعتين وهتفت بعصبية مصطنعة:

- ها رأييتني!!

- وأن ألس يديك ..

فأشاحت عنه بدلال وقالت بلهجتها

المصرية المملحة بالعدوبة:

- لا يا أخي .. خلينا نتكلم دقيقتين

ومع السلامة، لا أعرفك ولا

تعرفني ...

- ولماذا؟

- لأسباب. أنت قصير وأنا طويلة

على الأقل.

- تمشين معي في الشارع إذن حافية

وأنا بسكاربيل.

- وماهي أسكر .. بيل .. هذه؟

أخت الأنومبيل!

- حذاء بكعب عال يا جاهلة.

- جاهلة! والله عال! ومتى تضربني

يا .. ياسي اسمك ايه؟

- يوسف أفندي.

وسكنت ملامح وجهها وحدقت إليه

صامتة ...

ودخلت أم منى حاملة معها من  
الحديقة سلة البرتقال ملأى بشموسها  
صغيرة وكبيرة .. وعند توديع منى ليلة  
السفر إلى القاهرة بكت الأم وأمسكت  
يد ابنتها وغالبت نفسها ثم صارحتها  
بأنها لم تعد تعرف كيف تنصحها في هذا  
العالم الذي يتغير بين عشية وضحاها،  
من كان يصدق أمس أن تلبس الفتيات  
بنطلونات ويركبن طائرات ويتقلن من  
بلد إلى بلد للعيش وحدهن والعمل في  
مكاتب غاصة برجال! الستر مطلوب يا  
ابنتي والزوج مطلوب فمتى أفرح وأراك  
إلى جانبه، وضحكت الأم مكفكفة  
دموعها. فمالت منى على والدها وداعبته  
سرا ليخرج من كآبته: ماذا أقول  
للفيومي بعد إذا رأيتها؟ فتمتم والدها  
مع نفسه: أسألها ماذا فعلت لأستحق  
هذا! وأخيرا هتفت الوالدة بياس .. لا  
تعيدي قصة أبيك هناك وأنت تريه  
يتعذب، كوني حازمة ولا توزعي قلبك  
بين شاطيء وشاطيء كما فعل،  
مفهوم؟ .. أجابت منى بنعم وطمأنتها  
بأنها ثلاثة أعوام لا غير، اجازاتها كافية  
ولسوف تقضيها قرب الوالدين، تنتهي  
فترة انتدابها وتعود إلى عملها في المركز.  
وأما الزوج المشود فلا داعي للقلق

عليه، فرص العثور عليه تزداد بازدياد فرص الالتقاء بأناس جدد - وابتسمت - وهذا العمل يعد بالكثير فلا موجب لخوف الوالدة عليها، منى يوسف لا تؤكل ...

وفي شوارع الاسكندرية، بل في كثير من الشوارع التي سارت على أرصفتها في حياتها شعرت منى بأنها اثنان: هي ووالدها، في كيان واحد، وكانت تنظر كأنما يعني أبيها أحياناً إلى الخلائق حولها، والدها يعيش فيها وما تفعله امتداد لما فعله هو فياً لأسرار الوجود نعيشها ولا نعيها إلا لحماً عابراً فإذا أمسكنا بها بتنا في حيرة من أنفسنا، وهامي تشعر بشغف كبير لرؤية تلك المرأة الغائبة عنها الآن في بيت من البيوت الكثيرة حولها، منى القيومي التي أحبها والدها بجنون ليس إلا لأنها صدته ربما عن نفسها في البداية كما يحدث غالباً ولما ثابر لارغامها على قبول عاطفته نحوها غير مهتم بتهديد من أخيها ووعيد من إدارة المعمل حيث تدرب مع مجموعته قلّ الحديد بحديد كما اعتاد والدها يوسف القول باستحياء إذ يتذكر - ساهيا عن أن الحديد يترك أثره في الحديد مذاك - ويجد منى القيومي

تندفع على غير انتظار للوقوف إلى جانبه عند باحة السلم أمام باب شقتها وحايته من غضبة أخيها الذي انتصب مشدوها بما يرى أمامه منها تمسكه الأم من ذراعه وتحاول اعادته إلى داخل الشقة وترك منى ويوسف خارجها لشأنهما يتفاهمان ...

أيها البحر المجدد كم شهدت من حكايا الحب جرت وتجري على شاطئك الجميل هذا المحتضن عشرات ومئات وآلاف المحبين ممن مضوا عنك وجاءوا إليك ولسوف يجيئون بعداً! فلعل تأريخ البشر الحقيقي لا يُعلم بشروق وأفول أمم، باكتشاف دوران نجم حول كوكب أو كوكب حول نجم، بزلازل في أرض أو مجتمع تزيل وديانا وأخرى تقيم جبالا، بأساطير كنا نسمع حسب عنها فبتنا نراها. . البساط الذي أصبح طائفة، افتح يا سمس الذي بات بابا كهربائيا، كرة البلور لقراءة الغيب التي تحولت إلى شاشة كومبيوتر. . بل بأمر أكثر بساطة من كل ما يمكن أن يموت امرؤ من أجله: كيف نحب؟ بماذا نحلم؟ بماذا نفكر ونحن ننظر في أعين بعض؟ باختصار بما يشكل إنسانيتنا؛ ولعل هذا تفكير فتيات بطرات يا منى لكن ذلك ما قاله الوالد المتقاعد على

الأقل، فهل كان يريد حمايتها حسب في الواقع ممن حولها أم أنه صدق أيضا حين قال لها قبيل سفرها بأنه يكشف لها سر تعلق أي شاب بأية فتاة إذا أخبرها بأنه يكمن في الحصانة. أجل، حصانة الفتاة ازاء اغراءات السقوط - قال - هي التي تجعل الشاب يتمسك بفتاته أو ينبذها إذا انزلت إلى أسفل، وأن حبه هو لمنى الفيومي العظيم كما وصفه مصدره عفة راسخة فيها وعقل راجح. إنما المؤكد لمنى أن ليس التزمت ما دفع والدها إلى هذا القول فهو لم يكن متزمتا في يوم، على العكس كان سمحاً معها بخاصة فكسب ثقتها وباحت له بما لم تبح به حتى لوالدتها، وأصبحا صديقين أكثر منها ابنة وأب، بينما وجد هو فيها بدوره بشرا أمينة لبعض أسرارها الصغيرة ومنها قبلته الأولى يا للمسكين لمنى الفيومي التي طرحته في الفراش أياما وليالي صريع مرض لا اسم له ولا رسم ..

تمشى يوسف ومنى ذلك المساء طويلاً على رصيف الكورنيش جوار البحر الهائج وضحكا من قلوبهما طويلا وكسب يوسف رهانا منها ذرة مشوية بسيهه مغمضا عينيه مسافة نصف ساعة معتمدا في ذلك على وصفها له معالم الطريق

أمامهما، واشترى بعد ذلك من محطة الرمل تذاكر لحفلة ساهرة على الملعب الرياضي أحييتها بعد أيام مجموعة من الفنانين المعروفين، ثم شربا عصير مانجو عند توني، وفي طريق عودتهما إلى بيت الفيومي صادفا صديقا من دورة يوسف أخبرهما بأن بعض طلاب الدورة مهددين بالتسفير إلى بلدهم بسبب المهاترات السياسية الأخيرة في مطعم المعمل. وسألت منى الفيومي يوسف فيما بعد عما إذا كان يخشى شيئا بسبب ذلك فأجابها مبتسماً كعادته: نشدت السلامة دائما لكن النار إذا نشبت لا تميز بين أخضر ويابس، وظل صامتا بعد ذلك طويلا حتى سألته وبحنان عميق لأول مرة قبيل الانعطاف من الكورنيش إلى شارعهم:

- ما لك؟

وبعد برهة اعترف يوسف:

- لا أريد أن أفترق عنك.. لنعلن

خطبتنا أمام أهلك ولا داعي لانتظار جواب أهلي..

فأغمضت منى الفيومي عينيهما لحظة وقد رأت البحر يسكن والشارع يموج ويتمايل... وسارت يهدوء في غبش الليل الأزرق ممسكة بيده.. قيلول

وصول العمارة أطلقتها . . ومضت أمامه  
إلى المدخل فتبعها بصمت . . لم تضغط  
زر المصعد بل اتجهت إلى السلم وارتقتة  
دون صوت في الظلام غير المنار بمصباح  
مدخل العمارة . . في باحة الطابق الأول  
وجدها واقفة عن انعطافة السلم ساهمة  
العينين مسبلة الشفتين واليدين فتقدم  
إليها وأمسك كتفيها فلم تجفل هذه المرة  
وأمسكت بدورها كوعيه - قالت له  
بصوت راعش خفيض :

- أنت لا تعرفني بعد جيداً . . لماذا  
طلبت يدي ؟

فتبلع بريقه وتركزت نظرتها في  
شفتي بعض ، وقال طارداً ربما بذلك  
هاجساً انتابه بأنه على وشك ارتكاب  
حرام :

- لأنني أحب مصر وناصرأ . .

فابتسمت . ووجد نفسه ينحني عليها  
ويلتحم بها في أول قبلة له في حياته ولا  
يدري كم استغرقت لحظة أم عاماً لكنها  
المؤكد له أن زلازل كثيرة حدثت خلال  
ذلك الوقت وأشجاراً اهتزت وقد  
عصفت بها ريح من الجنة وياقات ضوء  
انتثرت في أعالي السماء و«مزيقة» وأفراح  
وتظاهرات خرجت إلى الشوارع دون

رقيب أو حسيب هذه المرة ، وكان نهداها  
القويان بين يديه لثنين مدوخين  
وعربدت في عروقه كهرياء مرعشة لا  
يدري انبثقت من أين ، فأمسكت به قبل  
أن يسقط أرضاً ، قبلته على خده وقالت  
له :

- اذهب الآن إلى شقتك . . .

كان هو مشغولاً بسيرك انفعالاته  
ويرائحة خضرة اقتحمت صدره  
واستقرت فيه إلى الأبد لكنها لم تعلن عن  
نفسها خلال السنين التالية إلا في  
لحظات متباعدة جداً مباغتة كضربات  
حزن من القدر . وأراد استبقاء الفيومي  
إلى جانبه لكنها فركت فروة رأسه بيدها  
وصعدت دون كلام إلى شقتها في الطابق  
الأخير يصحبها حفيف ملابسها . .

لم يخامر منى يوسف شك وهي تصعد  
الباص مع الخلائق حولها في أنها ستعثر  
على شقة سميتها الفيومي عاجلاً أم آجلاً  
فاسم الشارع ورقم المبنى منقوشان في  
ذاكرتها مثلما هما منقوشان في ذاكرة  
والدها كل السنين التي مضت كحفر  
هيروغليفي في صخر عار وسط تيار النيل  
بل انها ترى الشقة الآن بعيني خيالها  
بنوافذها الخضراء وشرفتها ذات الشمسية

العريضة الحمراء مطلة على عطفة الطريق غير بعيد عن البحر وتحتها دكاكين بائعي الفول والخضر والمكوجي وعربة «العيش» الأسمر اللذيذ والمارة هنا صباح مساء والصبية الضاحكين لاعبين هنا وهناك، ولم يكن خيال منى وقد الهبته هذه المهمة الغريبة التي التزمت أمام أبيها بأدائها عاجزاً عن رسم نهايات متضاربة لهذا الفيلم الذي تعيشه منذ وطأت أقدامها مدرج المطار، فإذا قال لها هاجس بأن والدها لم يكن صريحاً معها تماماً تصورت نفسها تطرق باب شقة الأحلام فتمر لحظات عصيبة من الانتظار ثم يفتح الباب فتري أمامها فتاة تشبهها، تنظران إلى بعض في دهشة وتساءلان عن سر تشابههما وإذ تظهر منى الفيومي بعد لحظات ينجلي السر... وتُسفح دموع وتأوهات... أجل، إنها أختك - تقول الفيومي بعد لأي شابكة أصابعها ببعض عاقدة حاجبها انفعالا على طريقة سميحة أيوب أو زوزو نبيل - لم أُم يوسف في البداية عندما غاب فقد أحببنا بعضنا بعضاً وقررنا الزواج مادام ربنا واحداً رغم معارضة الأهل واختلافنا. وثقت به واقتنعت بأن كل ما حدث بيننا لم يخرج عن حدود ما رسمه

القدر لنا حتى حدث ما حدث وعرفت من إدارة معمله بأن الأخضر احترق حقاً مع اليايس ويوسف سُفِّرَ بتلك الطريقة مع بعض زملائه دون فرصة لتوديع، وانتظرت، وانتظرت، ولا رسالة أو خبر منه يشفي الغليل...

كلا، كلا، قالت منى يوسف في نفسها وهي تخرج من الباص، ذلك لا يمكن أن يحدث، لقد كان والدها صادقاً معها حين أخبرها بأن حبه لمنى الفيومي ظل عذرياً لم يتجاوز حدود قبل طاهرة، كان وهو يعانق الفيومي انثذ يسمع في أذنيه أصداء سحيقة لهتافات وضجيج مظاهرات طلبة ثانويته بتأييد تأميم قناة السويس وصهيل حصان الشرطي الذي طارده يومها حتى أوقعته ضربة عصاه على الرأس أرضاً أشبه بما كاد يحدث له عند رحبة السلم أمام باب شقة الفيومي حين فُتح يومذاك وظهر أخوها ووالدها وراءه لائحة غاضبة.

وقرأت منى اسم الشارع ضالتها المنشودة منسوخاً بوضوح على الياطرة الصغيرة المثبتة أعلى جدار المنعطف وتوقفت مترددة في اختراق الشارع والسير حتى المبني المطلوب متهية من النتيجة،

ثم قررت تأجيل مواجهة مطاف الحلم وقتاً قليلاً تستعد فيه لذلك، نعم لا أحد يحب الجري وراء الشمس مطفلة وهو يعرف أنها آتية غداً، وهكذا التقطت أنفاسها وسارت على مهل ثم دخلت محل تحفيات دون قصد صادفها قريباً من مدخل الشارع فقابلتها تذكارات نحاسية وبرونزية وخشبية لامعة صامتة وتماثيل فرعونية شاخصة النظرات جامدة الائماءات ساكنة الشفاه كأنما تحجب سرا. ورفعت منى عينيها إلى الفوانيس المعلقة بسقف المحل المشعشة بضائها الخافت من خلف زجاجها الملون الجميل فيما راحت تسير في عمرات مزدحمة بشواهد غير حقيقية لماض لا يريد الاندثار وكأنها تسري في الزمن إلى الوراء آلاف السنين عائدة إلى عهد الله كل ما فيه فخلد.

استقبلها صاحب المحل بابتسامة دمثة فوق فراشة أنيقة عند عنقه عارضا عليها خدماته فأخبرته بأنها تود التفرج قليلاً وحدها فعدل البائع نظارته الطبية أمام عينيها وانصرف إلى مكتبه بأدب تاركاً إياها أمام وجوه مخلوقات تريد أن تنطق لكن المعدن الذي صبت فيه كبلها بخرس كأنما إلى حين...

واسترعى انتباه منى من بين كل تلك الموجودات المعدنية والخشبية والجلدية حولها دمية قطنية صغيرة غريبة الشكل راقدة في حافظة خشبية علاها غبار قرب أشياء أخرى على طاولة شغلت زاوية مهملة في مؤخر المحل عند باب غرفة داخلية ملحقة به كما بدا لها، وتقدمت منى إليها كأنها منومة بفعل دواء سحري بينما راودها احساس غامض وهي تتناول الدمية بأنها رأت هذه المخلوقة في مكان وزمان ما لكنها لم تقرر يقينا أين ومتى؟ ثم انتبهت إلى أن تسريحة شعر الدمية الأسود السبط المتهدل على الصدغين باستقامة صارمة والمقصوص على الجبهة بموازة الحاجبين تشبه تسريحة شعرها هي، لقد التقت اذن بشبيهة ثانية، فابتسمت وخاطبتها:

- لسوف أخذك معي يا توأمي لنتهامس ليلاً ببعض الأسرار.. وكشفت عن بطن الدمية فرأت عليه نقشا هيروغلوفاً استغرقها برهة ولما التفتت إلى صاحب المحل لتناديه رآته يقترب إليها على مهل فسأله:  
- أتعرف ما يعنيه هذا؟..  
فهز صاحب المحل رأسه مغموما وتهرب من جواب:

- أتركي هذه الدمية يا آنسة وابحثي لك عن شيء آخر.

فدهشت مني، وهي ما تزال تتفرس في النقش استفسرت: لماذا؟

- لهذه الدمية حكاية عجيبة ليس من المناسب سردها الآن.

فتطلعت مني إلى عيني الدمية الواسعتين جدا وشعرها الشبيه بخوذة، وألحت:

- ولكن قل لي رجاء: أتعرف ما يعنيه هذا النقش على بطنها؟

فعدل صاحب المحل نظارته الطبية أمام عينيه ورد بعد لأي:

- إنه تعويذة سحرية استعملها الفراعنة لدفع أو إيقاع أذى تقول «ما هو فوق يشبه ما هو تحت».

ومد صاحب المحل يده بكياسة ليأخذ الدمية منها لكنها أبقتها في يدها:

- وما حكايتها العجيبة؟

فالتفت محدثها إلى صبي دخل المحل وأمره بجلب كأس ليمنودة فلما خرج هذا رفع يديه كمن استسلم وقال:

- هذه الدمية في الأصل لضابط كبير عاش في منف عام ١٣٠٠ قبل الميلاد

تقريبا وفي إحدى فترات تغيبه مرضت زوجته عنخ - ايري وبالرغم من أنه تعهدا بالرعاية الطبية ماتت فثقل عليه وحزن ثلاثة أعوام طوال فاعتقد أن زوجته هي السبب في عدم استطاعته استعادة مرحه فكتب إليها رسالة ربطها بالدمية ووضعها في قبر زوجته لتكون إليها رسولا، وقد بدأها «إلى الروح الفاضلة عنخ - ايري. أية اساءة اقترفتها إليك حتى أقع في هذه الحالة السيئة التي أنا فيها...» وفي ظن بعض الناس هنا أن لعنة عنخ - ايري كانت لتزول لو حدث لدميته ما يتلفها... ولكن...

وسكت صاحب المحل متفكرا فحبست مني أنفاسها توقعا وقد تذكرت وصية أبيها إلى الفيومي، واستحثت محدثها لمواصلة الكلام:

- وماذا حدث بعد ذلك؟

فرفع صاحب المحل يده إلى نظارته وأضاف:

- لا أدري بالضبط. ولكن رجلا آخر جاءنا إلى هنا قبل أعوام وطلب مني اعداد دمية طبق الأصل عن دمية عنخ - ايري هذه لغرض في نفسه فرفضت لأنني أكره السحر وما يمت إليه لكنه توسل إلي وأقسم أن غرضه لا يرتبط بغيبات من



قريب أو بعيد فوافقت على مضض  
وكلفت أحد العاملين عندي بالعثور على  
دمية عنخ - ايري فذهب هذا إلى  
المتاحف والكتب حتى توصلنا إلى هذه  
الدمية بين يديك . .

ولم تستطع منى الصبر أكثر فتساءلت:  
- ولماذا هي هنا حتى الآن؟ وأين  
الرجل الذي طلبها؟ . . .

وتناولوا كأسى الليمونادة من الصبي  
وراحا يشربان على مهل بينما تعلقت  
نظرة منى بصاحب المحل فأعقب بأناة:  
- في الحكاية سر لم أفهمه إذ أن  
الرجل اختفى بعد ذلك رغم إصراره  
الكبير في الحصول على الدمية، فماذا  
حدث له؟ العلم عند الله، لعله مات أو  
نقل أو هاجر أو خضع لفكرة أخرى . .  
من يدري!

وقبل أن يلف صاحب المحل لمنى  
دمية عنخ - ايري بكيس ورقي جميل  
مزين بأجراس حمراء نصحبها مجدداً أن لا  
تشتريها منه متعللاً بأنه لما يزل لسبب ما  
يظن أن الرجل الذي طلبها قد يظهر  
يوماً رغم مرور الأعوام ويطالب بها،  
كان واضحاً لمنى أن الدمية قد أصبحت  
جزءاً من المكان بعد تصرم كل تلك

الفترة الطويلة عليها فيه لذلك صعب  
ربما على صاحبها التخلي عنها، ونظرت  
منى إلى الدمية فبدت هذه كأنها باعدت  
بين شفتيها في محاولة للبوح بسر لكن  
شيئاً منعها عن ذلك، فطمأنته مبتسمة:

- لا تخف عليها لأنى لن أبعث بها إلى  
أي مكان بل ستكون معي دائماً إذا ظلت  
عاقلة فاغسل شعرها كلما اتسخ بالأسرار  
وأكحل عينيها بعد كل بكاء . .

فوق الشارع كانت الغيوم تركض من  
جهة البحر هاربة إلى لا مكان بينما  
كنست الريح الاسفلت في حفيف ناعم  
وعبثت بأطراف ملابس المارة دون حياء  
باحثة بينها ربما عما أخفوه من قصص  
غرام، وتناثرت قطرات صغيرة من المطر  
فرادى فوق الرؤوس تنقر عليها لتخرج  
أحلامها وكوابيسها المتروية في دهاليزها  
العميقة لكن أشعة الشمس المنفلتة بين  
آن وآخر من وراء العهن المنفوش فوق  
كانت لها بالمرصاد فأعادتها ما استطاعت  
إلى مطاويها ولما ارتسم قوس قزح في  
السما جسراً امتد من قصور المنتزه عابراً  
الموج إلى الأحياء المزدحمة بأهاليها قرب  
الميناء صعد عليه الأغنياء والفقراء من  
طرفيه فالتقوا على منصة تحت القبة  
الزرقاء ومن هناك رفعوا أيديهم إلى منى

الشاب الوسيم الأصيل الملامح كملك  
فرعوني قائلاً بنبرة وشت بانجذاب  
نحوها:

- تعود ماما من مدرستها بعد قليل .  
وقارنت منى في دخيلتها بين عمرهما  
وقد شعرت بدورها بميل مماثل نحوه  
وقدرت أنه أكبر منها بعام أو أقل ، ، ذلك  
يعني أن والدته منى الفيومي تزوجت  
حال سافر الوالد يوسف عنها ، فهل  
يتوافق هذا الاستنتاج والحب الكبير  
الذي كان بينهما؟! ذلك غريب! وقطع  
الصوت الرجولي للشاب عليها تأملها إذ  
قال بوضوح رانيا إليها ولما التقت العيون  
سطع فيها ما يشبه جذوة حب:  
- اسمي يوسف ، فمن حضرك إذا  
لم يكن ذلك سرا؟

واتسعت عينا منى دهشة الآن ما  
بعدها دهشة! الفيومي أسمت ابنها  
يوسفاً كما اسمى والدها ابنته على اسم  
من أحب! أيعقل أن يكون الماضي قائماً  
على الحب هكذا وله هذه القوة والدفع؟  
يوسف الصفار الأشيب الآن ومنى  
الفيومي التي يعلم الله كيف هي الآن  
أحبا بعضهما بعضاً قبل أكثر من عشرين  
عاماً وفرقت بينهما ظروف القاهرة يتكرران

فردت لهم التحية مبتسمة ، وتجنبت  
سيارة مارة وصعدت بدورها ولكن إلى  
شقة منى الفيومي أخيراً . .

وقفت في قلق أمام الباب تنظر أن  
يفتح لها وقد عرقت يدها المسكة  
بالدمية اضطراباً أملّة أن يكشف هوى  
والدها في نهاية هذا المطاف عما وراءه ،  
لحظات ستمر اذن وتذوق من ثمر شجرة  
ذكرياته وأرفة الأغصان فتعرف أي مذاق  
هو ويستقر فكرها على مستقر فيما توقعت  
كل شيء ولكن لا أن يُفتح الباب فترى  
أمامها هذا الشاب الوسيم ، فسألت وقد  
شجعته ابتسامته :

- أهذه شقة الست منى الفيومي؟  
فوسع الشاب فتحة الباب لتدخل  
الزائرة :

- نعم ، لكنها غير موجودة الآن ،  
تفضلي استرحي . .

فعقدت الدهشة لسانها كما يقال  
ودخلت غير مصدقة أن يكون امتداد  
الماضي بهذه العذوبة . . الأرائك  
والدواليب وأجهزة الفيديو والتلفزيون  
والتهوية تشهد على عز جدير بحلم ظل  
راسخاً في رأس عاشق أعواماً طويلة . .  
فجلست منى بخجل حيث أشار لها

الآن بعين الأسمين في صورة مخلوقين  
جديدين يوشكان على الوقوع في حب  
من أول نظرة وتكرار ذات القصة القديمة  
ربما أو نسج أخرى على نول جديد! . .  
ولما أخبرت منى يوسف الشاب باسمها  
الكامل دهش هو أيضا واكتفى بالهمس:  
- يا للغرابة! كأننا صور كوتشينة!

وأضافت منى في دخيلتها: آه أيها  
الماضي كيف لي أن أركب عليك وتكون  
مثل دراجة فأسوقك وتأخذني إلى حيث  
النور والخضرة! وفي نفس الوقت أدركت  
أنها تجاوزت بصعودها قوس قزح الذي  
رأته قبل قليل دون أن تبلغ بعد طابق  
شقة الفيومي فلما فتح باب المصعد أخيرا  
لعت الشيطان والأحلام الواهمة  
وخرجت إلى رحبة السلم فواجهتها  
أربعة أبواب متجاوزة تقريبا فلم تتردد  
هذه المرة وطرقت أقربها إليها، فتحه  
أحدهم وسألته عن ضالتها فرفع هذا يده  
إلى رأسه متفكرا:

- منى الفيومي؟ . . لا تسكن هنا . .  
لكنها تزور والديها كل جمعة فربما تجدينها  
اليوم عندهما .  
وأشار إلى الباب المقابل واختفى .

ظهرت هذه المرة لها امرأة سمراء

مستطيلة الوجه ذات قامة تميل إلى طول  
ودلت التجاعيد حول عينيها السوداوين  
المتعبتين على أنها تجاوزت الأربعين منذ  
أمد بعيد وكانت قد لفت رأسها بفوطه  
وحملت بيدها مكنسة، فسألتها منى  
باستحياء غير واثقة:

- حضرتك السيدة منى الفيومي؟

- نعم يا ابنتي . . تفضلي . .

فقرصت منى يوسف خدها هي قبل  
أن تدخل الشقة قائلة بابتسام:  
- أريد أن أتأكد من أنني لا أحلم هذه  
المرّة.

فاجلست منى الفيومي زائرتها إلى  
مائدة مستديرة قديمة وجلست هي قريبا  
منها على كرسي آط كأما تأوه،  
واستفسرت:

- خير ان شاء الله؟ يبدو من كلامك  
أنك قادمة من بعيد . .

قدمت منى يوسف نفسها إليها  
واطالت النظر إلى محدثتها فالتقت العيون  
في دائرة من مودة وآفة وبعد حين  
اضطربت السيدة فاستأذنت من الفتاة  
للمضي من أجل تغطية المرأة العجوز في  
الغرفة المجاورة وتحضير قهوة.

وأدركت الفتاة أن بلوغ الحلم ليس

مثل السعي إليه لكنها أجلت جني عبرة  
من ذلك حتى مكاشفة السيدة الفيومي  
بالحكاية التي جاءت بها إلى هنا، ولما  
عادت مضيفتها قدمت مني نفسها ثانية  
وباسمها الكامل :

- يوسف الصفار . . ألا يعني الاسم  
لديك شيئا؟ ألا يذكرك بشخص من  
الماضي؟ . .

لكن الفيومي استمرت ترشف من  
فنجانها على مهل وتنظر إليها مشجعة  
للروح بما بقي عند محدثتها من كلام ولما  
وجدتها تنتظر منها بيانا وضعت السيدة  
الفيومي سبابتها وإبهامها تحت ذقنها  
ورفعته قليلا وأجابت :

- أبدا يا ابنتي! هو والدك كما أفهم  
منك فإذا علي أن أعرف عنه بعد؟

كلا، كلا، لا عليك أنت . . وأخيرا  
حدثتها مني يوسف مرتبكة عن كل  
شيء . . ورغم ذلك لم تتذكر السيدة  
الفيومي حتى ولو ما يشير إلى ذلك  
التاريخ المحتشد بالحب والحنان والأمل،  
ليس إلا أنها ذكرت بعد جهد بأن طلبة  
كثيرين من أقطار عربية مختلفة تدربوا  
حقا في معامل النحاس والألمنيوم هنا في  
الاسكندرية لكنها لا تذكر شيئا للأسف

عن الصفار، ثم انطلقت منها ضحكة  
حزينة وأضافا :

- الواحد منا لا يذكر عشاء أمسه يا  
ابنتي فهل يذكر وقولك صادق شقاوة له  
من سنين!

واستغفرت ربا وتساءلت مستغربة :  
- لكني لا أفهم لماذا لم يكتب والدك  
مرة على الأقل أذن طيلة كل هذا الدهر!

- كتب مرة فعلا واستلم منك رسالة  
واحدة معطرة بالمسك يحتفظ بها لحد الآن  
في درج بمكتبه، والغريب أن ضوع هذا  
العطر لم يهتف ولو مقدار ذرة رغم مرور  
أكثر من عشرين عاما على ذلك وبيتنا  
يمتلئ برائحة الرسالة كلما فتح الوالد  
ذلك الدرج حتى قالت والدتي له مرة :  
لماذا لا تضعها تحت مخدتك!

وسألت السيدة الفيومي باهتمام متزايد  
وبتعجب :

- حقا؟ وماذا كتبت أنا إليه؟ . .  
- نعم، كلمات قليلة منها : تمنّي لي  
الخير، انك أحببت الاهرام وشواطئ  
اسكندرية ومعابد الفراعنة ولم تحبني أنا  
بالذات . . .

فضربت السيدة الفيومي صدرها  
بيدها باهتة :

- يا خييتي على غيرة من حجر! ..

ولم تستطع منى يوسف البقاء أكثر جوار مضيفتها رغم الحاح السيدة الفيومي الشديد للبقاء معها قليلا ريثما يعود والدها العجوز من مشواره فاصطحابها كما رغبت إلى شقتها هي حيث تسكن مع زوجها وأولادها الكبار لتعرفها عليهم، فخرجت من الشقة مثقلة بخواطر ولكن ليس الا بعد أن أخذت السيدة الفيومي منها وعدا بزيارتها ثانية حين تحضر إلى الاسكندرية في المرة القادمة ..

ووقفت منى يوسف أسفل المبنى العتيذ ساهمة تنتظر مرور السيارات لتعبر الشارع فتذكرت فجأة أنها نسيت دمية عنخ - ايري على المقعد حيث كانت جالسة في شقة الفيومي فترددت بين العودة لاستعادتها أو تركها هناك هدية لربة البيت وبينما هي في ذلك الحال

سمعت صرخة من فوق ثم صوتا يناديها بهلع . فتطلعت إلى أعلى فرأت السيدة الفيومي تخرج يدها بالدمية من الشرفة وتكلمها بلهجة فأشارت منى يوسف لها لكي تبقئها لنفسها لكن المصرية رفضت ذلك بايماء قاطعة ، لوحت منى بذراعها انذاك لكي ترميها إذن إليها، فرأت الدمية تطير في الهواء بعد لحظة وتهوي من حائق إلى أسفل وحين مدت يدها لالتقاطها لم تفلح في الإمساك بها، وسقطت الدمية غير بعيد عنها مرتطمة بأرض الشارع بقوة، وقبل أن تصل منى إليها كانت عجلات شاحنة كبيرة قد مرت عليها وهرستها تحتها ولم تبق منها سوى مزقة لا معنى لها ..

وتبادلت المرأة فوق والفتاة تحت نظرة ذات معنى ثم ضحكتا ..  
وسارت منى يوسف في طريقها وفي صدرها رغبة مستعصية في البكاء ...



# السلوك الواجب اعتماده في المآثم!

للكاتب الأرجنتيني  
خوليو كورتاسار

ترجمة:  
نهاد الحايك - لبنان

ولكن إذا تبين من الكشف الهادئ الذي  
تقوم به ابنة عمي، ان على احدي  
الشرفات يستعدون لمسح دموع حزن  
كاذب، عندئذ ترتدي العائلة أزهى  
ثيابها، وتنتظر حلول موعد المآثم وتصل  
تدريجياً ولكن حتماً.

في محلة باسيفيكو، تجري الأمور  
بشكل شبه دائم في فناء حيث أصص  
الأزهار وموسيقى الراديو. وفي هذه  
المناسبة، يتعطف الجيران باطفاء  
جهازهم ولا يبقى إلا الأهل وأصص  
الأزهار الغرنوقية المتعاقبة على طول  
الجدران. يصل كل منا وحده، أو اثنين

لا نذهب إلى هناك من أجل شراب  
اليانسون ولا لأن من واجبتنا الذهاب.  
لقد حزرتم: نذهب لأننا لا نستطيع أن  
نطبق أشكال الخبز الأشد تشرقاً. تلتزم  
كبرى بنات عمي الصغيرات بالتحقق  
من طبيعة الحداد، وإذا ما كان حقيقياً،  
إذا كانوا يبكون لأن البكاء هو الشيء  
الوحيد المتبقي لأولئك الرجال والنساء  
وسط رائحة الناردين والقهوة، عندئذ  
نبقى في البيت ونفكر فيهم إنما من بعيد.  
في الأكثر تمضي والدتي حيناً هناك لتقدم  
تعازيها باسم العائلة. لا نحب حشر  
أنفسنا بوقاحة في هذا الحوار مع الظل.

اثنين، نحْيِي العائلة التي نعرّف عليها بسهولة لأنهم يأخذون في البكاء ما أن يدخل أحد، ونذهب للانعناء أمام الفقيد، يرافقنا نسيب قريب.

بعد مرور ساعة أو ساعتين، تكون العائلة بكاملها موجودة في المكان وبالرغم من أن الجيران يعرفوننا جيدا نتصرّف وكأن كلا منا جاء من جهة ولا يكلم أحدا الآخر. ثمة منهج دقيق يوجّه كلا من أفعالنا، ويحدّد المحادثات الذين نمزح معهم في المطبخ، تحت شجرة الليمون، في الغرفة، في الرواق، والذين نقوم معهم من حين لآخر بجولة حول مجموعة البيوت للتحديث في السياسة أو الرياضة. وعملية استقصاء المشاعر الحقيقية لأقرب الأقارب، لا تأخذ منا وقتا طويلاً، بمعونة أكواب صغيرة من ماء الحياة، من المثلّة الحلوة، من السجائر التي تقوم مقام جسر للروح. قبل منتصف الليل، نكون قد عرفنا ما نواجهه ونستطيع التصرف من دون ندم. بشكل عام هي أختي الصغرى التي تلتزم القيام بالمناوشة الأولى. جالسة بلباقة إلى جانب النعش، محرمة بنفسجية على عينيها، تبدأ البكاء بصمت أولاً مبلّلة محرمتها إلى درجة لا

تصدّق، ثم مع شهقات ونحيب، وأخيراً تأخذها نوبة دموع رهيبة تجبر جاراتها على اقتيادها إلى السرير المجهز لهذه الحالات الطارئة، ومواساتها وجعلها تنشق ماء زهر الليمون، في حين تهتم جارات أخريات بأقاربه الأقرين الذين أصيبوا بعدوى النوبة.

يحدث تجمع إلى حين أمام باب غرفة الفقيد، أسئلة وأجوبة بصوت منخفض، هزّ أكتاف من قبل الجيران. الأقارب المنهكون من الجهد الذي صرف كل طاقاتهم، يضعفون في تظاهره وعندئذ تنطلق بنات عمي الصغيرات، يكيّن من دون تكلف، من دون صراخ ولكن بطريقة مؤثرة لدرجة أن الأهل والجيران تعاودهم المنافسة، مدرّكين أن من غير الممكن البقاء هكذا مرتاحين بكل هدوء في حين أن الجيران، الذين ليسوا حتى بالقريبين، يحزنون على هذا النحو، فينضمون من جديد إلى النوح العام، من جديد إفراح مكان على الأسرة، تهوّة سيدات مسنّات، فكّ ياقة رجال مسنين محقّقين.

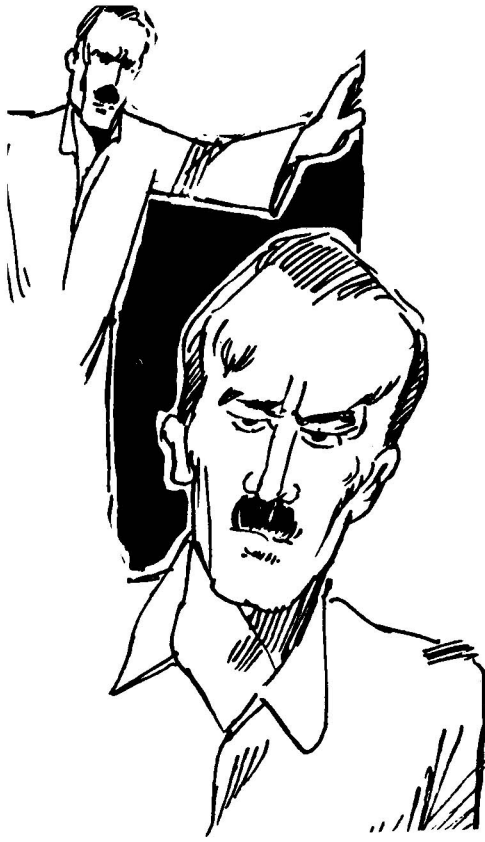
إخواني وأنا ننتظر عادة هذا الوقت بالذات لندخل إلى غرفة الميت ونجلس قرب النعش. مهما بدا الأمر غريباً،

نكون مغتمين فعلا، فنحن لا يمكننا  
اطلاقا سماع أخواتنا يبكين من دون أن  
تعصر قلبنا غصّة لا متناهية وتذكّرنا  
بأشياء من الطفولة، الأراضي البور قرب  
فيلاً ألبيرتين، ترامواي يصّر حين يسلك  
منعطف شارع الجنرال رودريغز في  
بانفيلد، أشياء كهذه، دائماً حزينّة  
للغاية. يكفينّا عندئذ أن نرى يدي  
المرحوم المشابكتين لكي تصعد الدموع  
فوراً إلى عيوننا وتجبرنا على أن نخبىء  
وجهنّا. وها نحن خمسة نبيكي جدياً في  
حين يستعيد الأهل أنفاسهم بيأس  
ليكونوا قادرين، وقد أدركوا أنهم مهما  
كلّف الأمر يجب أن يبرهنوا أن هذه  
السهرة هي لهم فعلاً، وأنهم وحدهم  
لهم الحق في البكاء على هذا النحوف  
هذا البيت. لكنهم قليلو العدد ويكذبون  
(هذا ما قالته لنا كبرى بنات عمي مما  
يجدد قوانا). عبثاً أكثرنا من الشبهات  
والإغماء، عبثاً أغدق عليهم الجيران،  
من هم مسعفون أكثر من غيرهم،  
كلماتهم المطيئة ونصائحهم وهم  
يأخذونهم أو يعيدونهم ليرتاحوا أو  
ليعاودوا الصراع. يتقدم أهلي ويكرّر  
أعمامي للتبديل، ثمة ما يفرض الاحترام  
في ألم هؤلاء المسنين الذين جاءوا

ليساھروا الفقيد، من شارع هامبولت  
على بعد خمسمائة متر من هنا بدءاً من  
زاوية الشارع. الجيران الأكثر انسجاماً  
مع أنفسهم يبدأون بالانزلاق، يهملون  
العائلة ويذهبون إلى المطبخ ليشربوا كأساً  
ويعلقوا على الأحداث. بعض الأقارب،  
المنهوكين من بكاء استمر ساعة ونصف  
الساعة، ناموا وشخروا. نحن نتناوب  
بالترتيب ولكن من دون أن يبدو الأمر  
مدبراً. قبل السادسة صباحاً نحن أسياد  
سهرة المأتم من دون منازع.

غالبية الجيران عادوا إلى منازلهم  
ليناموا، الأقارب يرقدون في وضعيات  
ودرجات ترهلٍ مختلفة، الفجر يولد في  
الفناء. هذا هو الوقت الذي تحضر فيه  
خالاتي فطوراً خفيفاً، في المطبخ، نشرب  
قهوة ساخنة، نتبادل النظرات الزاهية  
حين نلتقي في الممر أو في الغرفة: نخالنا  
تمالاً تروح وتجيء متلامسةً بزباناتها عند  
المرور. عندما تصل عربة الموتى، كل  
الاجراءات تكون متخذة، أخواتي يقدن  
الأقارب لقول الوداع للفقيد قبل اغلاق  
النعش، يسندنهم ويشدّدن عزيمتهم في  
حين بنات عمي وإخواني يتقدمون إلى  
الغرفة، يختصرون الوداع الأخير،  
يعدونهم وييقنون وحيدين مع الميت.





الأقارب المنهوكون والتائهون، بالكاد يفهمون لكنهم لا يستطيعون القيام برّد فعل، ويستسلمون لمن ينقلهم، يشربون كل ما يقرب من شفاههم ويجيئون باعتراضات مبهمة ومائعة على كل مجاملات بنات عمي وأخواتي.

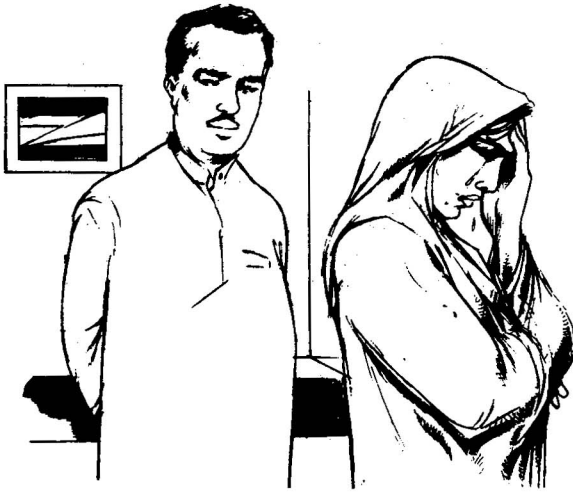
عندما يحين موعد الرحيل ويمتلئ البيت بالعائلة والأصدقاء، يتحكّم بكل حركة تنظيم خفي ولكن من دون نقيصة، عامل مواكب الدفن يتلقّى الأوامر من والدي، ورفع الجثمان يتم بناء على تعليمات عمي، أحياناً بعض الأقارب الواصلين في اللحظة الأخيرة. يحاولون بحدّة إقحام حقوقهم لكن الجيران الذين باتوا مقتنعين بأن كل الأمور حسنة في هذا الانتظام فينظرون إليهم باستنكار ويجبرونهم على السكوت. أهلي وأعمامي يصعدون في سيارة الموكب الأولى، اخواني وبنات عمي يوافقون على أخذ بعض الأقارب في السيارة الثالثة حيث جلست بنات عمي معتمرات بقبعات كبيرة سوداء وبنفسجية.

الباقون يصعدون حيث يستطيعون بل شوهد بعض الأقارب يستقلّون سيارة أجرة. وإذا حاول أحد استرداد دور ما

بعدما يكون قد تنشّط بفضل الهواء الصباحي وطول المسافة، فكم هي مريرة خيبته. ما أن يصل الموكب إلى المدخل حتى يحاوط اخواني الخطيب المعين من قبل عائلة الفقيد أو أصدقائه، وهو يُعرف بسهولة لهيئته الموافقة للمقام وللاوراق التي تنفخ جيئه. يسلمون عليه ويبلّلون بالدموع ثنية سترته ولا يستطيع الخطيب منع كبير أعمامي من اعتلاء المنبر وتلاوة رثاء هو دوماً مثال في

يتحرك ببطء والخطباء الرسميون يقولون  
على حافة المنبر، ناظرين إلى بعضهم  
داعكين أوراقهم بأيديهم الرطبة. إجمالاً  
لا نكلّف نفسنا عناء مرافقة الفقيد إلى  
سردابه أو قبره، نستدير ونخرج جميعنا  
معا معلقين على فصول السهرة. من  
بعيد نرى الأقارب يركضون يائسين  
للامساك بشرائط بساط الرحمة مع  
الجيران الذين استحوذوا عليها  
ويفضلون الإمساك بها بدل أن يتركوا  
ذلك للأقارب.

الحقيقة والوزن. يدوم ذلك ثلاث  
دقائق، يتحدث فقط عن الفقيد مشيداً  
بمزاياه ومشيراً إلى أخطائه كمجرد خصال  
بشرية، يكون متأثراً في العمق وأحياناً  
يجد صعوبة في الانتهاء. وما أن ينزل عن  
المنبر حتى يصعد أخيه ويكلف نفسه  
بالتأبين باسم الجيرة في حين أن الجار  
الذي كان عليه أن يفعل ذلك، يحاول  
أن يشق لنفسه طريق عبور بين بنات  
عمي وأخواتي اللواتي يبكين وهن  
معلقات بصدريته. حركة لطيفة ولكن  
ملحة تحرك عمال مواكب الدفن. النعش



# الأطفال...

## أخيراً

قصة بقلم: د. أحمد زياد محبك

«وصلتك كتب جديدة؟»  
ويهز بنيامين رأسه بالنفي .  
فيعلق في ضجر:

«لم أستفد من كل ما أعطيتني»

يضع بنيامين كفه على موضع الثقب  
في حنجرتة، ثم ينطق بصوت أجش  
غائب:

«لو تعلمت القراءة بالعربية، لأعطيتك  
عشرات الكتب، وعندئذ تعرف العرب»  
«والآن، ما الحل؟!»  
«لا أعرف»

الأجراس الصغيرة ما تزال تجلجل  
فوق باب المكتبة، من الداخل، وهو  
أمام رفوف الكتب ينتظر العجوز  
الأشيب.

يلتفت، يرمق الأجراس.

وعلى الدرج الحلزوني، تظهر قدما  
بنيامين، وهو يهبط من الطابق العلوي،  
وشيثاً فشيثاً يظهر جسمه الناحل، بطنه  
الضامرة، عنقه المثقوب، المغطى بقطعة  
جلد، حاجباه المشعثان، وأخيراً شعره  
الأبيض المنفوش.  
ويبادره بالسؤال:

يمشي في الفسحة الضيقة من المكتبة،  
بين ركام الكتب، يضرب راحة يده  
اليسرى بقبضة يده اليمنى، يرمق  
الأجراس الصغيرة، يحس أنها ماتزال  
تجلجل.

منذ أربعين عاما وأنا هنا، جئت  
شابا، خضت أربعة حروب، دخلت  
جنوب لبنان، عشت مع الفلسطينيين  
واللبنانيين، أو بالأحرى حاربتهم،  
أسرت في سورية، تحطمت طائرتي في  
الجولان، جرحت، تعلمت العربية،  
رميت أطنان القنابل فوق المدن والقرى  
والمعسكرات والحقول والجسور...  
حسبت أنني عرفت العرب، ولكنني  
أحس اليوم...

يقف أمام بنيامين، يحدّق في حاجبيه  
الأشعثين، ويسأل بحدة:  
«قل لي يا بنيامين، كيف نكسر  
رؤوس هؤلاء؟»

يطرف بنيامين عينه، يضع كفه على  
الثقب في عنقه، ثم يرسل صوته:  
«اسمع، عندي فكرة، احمّلوا في  
الطائرات حجارة، ثم أسقطوها فوقهم،  
مثلا يفعلون».  
ينظر إليه مدهوشا، ثم يصيح به:

«ماذا قلت؟! حجارة؟! نحمل في  
الميراج أو الفانتوم حجارة؟! شيء  
مضحك، أنا ذاهب، ولكن لا تنس،  
أرسل إلى واشنطن، إلى كل العواصم،  
اطلب كل ما عندهم من كتب عن  
العرب، سأقرأ كل شيء عنهم».

يدير ظهره، يفتح الباب، فتجلجل  
فوقه الأجراس الصغيرة، يقف يرمقها  
بغضب، يرجع: «اسمع يا بنيامين،  
سأتعلم العربية، قراءة وكتابة، سأقرأ  
كل كتبهم، هات أعطني كتابا لتعليم  
العربية من غير معلم».

يتحرك بنيامين قليلا، يتذكر، يضع  
كفه على الثقب في حنجرتة:  
«آخر نسخة بعثها منذ قليل، غداً  
سأحضر لك نسخة من المستودع».  
«أيها العجوز».

«لا، لا تغضب، مربي مساء».  
يولييه ظهره، ويمضي نحو الباب،  
فيلاحقه صوته الشبحي:  
«مسيو أهارون»...

ويلتفت إليه:

«نعم».

«نسيت أن أعطيك صحيفة المساء».

«آه، هاتها».

يغادر المكتبة.

\*\*\*

السيارة تنطلق به، وهو في المقعد الخلفي، يفتح الصحيفة يبحث فيها عن موضع الخبر. السائق يسأله:

«إلى المنزل سيدي، أم إلى المطعم؟»

«لا، إلى المنزل».

منذ يومين لم أتناول طعام الغداء مع زوجتي، بل منذ ثلاثة، هي دائما في المستشفى، وأنا دائما في القيادة، أقلقوا حياتنا، الحرب نعرفها، ولكن هؤلاء الشياطين جعلوا حياتنا كلها في حرب، آه، هذا هو الجريح، هو أيضا طفل، ما أكثر أطفالهم، في العاشرة، ولكن يبدو في الصورة دون ذلك، المستشفى نفسه، ولكن لم يذكروا اسمها. هل يعقل أن تكون هي نفسها، لا، منذ أسبوع وهي قلقة، مشغولة، هي دائما تعتقد أن بياض البشرة وشقرة الشعر من صفات اليهود المميزة، وهذا طفل أبيض أشقر؟ هل فعلتها؟! لا تهدأ ولا تتعب، خارج أوقات دوامها تطوف على البيوت العربية، تقرع الأبواب توزع حبوب منع الحمل، تدعو إلى تحديد النسل، أتقنت العربية بسرعة، وأنا منها تعلمتها، دائما تدعو العربيات إلى زيارتها في المستشفى،

ويذب العجوز نحو قسم الصحافة، في عمق المكتبة، يستل صحيفة، ويرجع بها، المقدم أهارون يسأله:

«ما الجديد؟».

يكلمه، وهو ما يزال يدب قادمًا نحوه:

«شكوى ضد ممرضة».

«والسبب؟!».

«بالغت في اعطاء المخدر للجريح عربي، فمات».

«وكيف عرفوا؟!».

«أهله شرحوا الجثة في مستشفى عربي، بحضور مراسلي الصحف».

المقدم أهارون يتناول الصحيفة من بنيامين، ويصبح بغضب:

«دائما هناك تقصير، الأوامر لا تنفذ بدقة، لا تسلم أي جثة إلا بعد عشرة أيام، وفي صندوق مغلق، مع التوقيع على تعهد بعدم فتحه، لا أعرف كيف تسير الأمور».

يشد قبضته على الصحيفة، ويتجه نحو الباب، قبل أن يفتحه، يلتفت إلى بنيامين، ويقول:

«بعد اليوم لا أريد هذه الأجراس، ارفعها ولا تخف، لا أحد سيسرق كتبك».

وتجلجل الأجراس فوق رأسه، وهو



وتقف السيارة أمام المنزل، السائق  
يفتح الباب، ويقدم التحية.

\*\*\*

لا، ليست زوجتي، لا أظن هي،  
سنتناول طعام الغداء معا، ثم نذهب  
إلى النادي، سنسهر في المقصف، ليس  
لدي اليوم اجتماع في القيادة، سأقدم  
طلب إجازة، وسنمضي أسبوعا في  
لندن، لا أعرف لماذا تحب لندن،  
غادرتها في الخامسة عشرة، وهنا توفي  
والدها ودفن، قبل موته باع كل أملاكه  
هناك، سأسهر معها إلى منتصف الليل.

قليلات جدا اللواتي زرنها، هذه تلد،  
وتلك تجهض، والثالثة تضع توأمين،  
ولكنها... أنا المذنب، لقد أخطأت،  
ألحت علي كثيرا، ولكنها تتحمل  
المسؤولية، اقترحت عليها الذهاب إلى  
واشنطن، أخي هناك مدير مستشفى،  
بل قلت لها نذهب إلى نيويورك، أو أي  
مدينة، لا يعرفنا فيها أحد، وهناك  
نستتب طفلا في الأنبوب، يمكننا أن  
نحمل أسمين غير اسمينا، نبقي سنة،  
ثم نرجع ومعنا طفل، كانت مصرة على  
الذهاب إلى لندن، وتبني طفل يهودي،  
هل فعلت ذلك عمدا؟! ولكن...

ويفتح باب المنزل، ويدخل

الصمت دائما، لا أحد يستقبلني، كرهت حياتي، هي أيضا عنيده، لا تحب شيئا، اقترحت عليها شراء كلب، فرفضت، عاشت كل حياتها وحيدة، لا أخوة ولا أخوات، لا تحب شيئا، لا طائر في قفص، ولا قطة تتمسح بالأقدام، دائما رائحة اليود والمطهرات، حقيبتها صيدلية مثقلة، أصابعها تنضج بالكحول، أنا نفسي كرهت حياتي. «راشيل، أين أنت يا راشيل؟».

أعرف، لا أحد، وأنا أسوأ منها، لا أعرف كيف تنظر إلي، الخذاء العسكري دائما في قدمي، من استنفار، الى استنفار، وهؤلاء الشياطين الصغار؟ أنام والخذاء إلى جانب سريري، لا شك أنها تتقزز من رائحة جواربي، ولكن هل يعقل أنها هي، هذه صورته، أشقر، سحقا لهم ولأولادهم، ليتها كانت توزع عليهم حبوب العقم الأبدي، ولكن ماهذه الورقة، يا للجنة، كيف لم أتنبه إليها، وهي هنا على المائدة . . .

«عزيزي أهارون»

حين تتناول غداءك، تكون الطائرة قد حطت بي في لندن، أعذرني، ما

عدت أطبق العيش هنا، لست أنت السبب، لعلك تقرأ صحيفة المساء فتعرف، على كل حال، سأبقى أعمل بإخلاص من أجل أرض الميعاد.

المخلصة

راشيل

\*\*\*

ويرن جرس الهاتف، فيحمل الساعية

«نعم»

«سيادة المقدم؟!»

«نعم، ما عندك يا صاموئيل»

«سيدي، اجتماع طاريء، عند تمام الساعة الرابعة، لا تنتظر سيارة القيادة، احضر بسيارتك الخاصة».

ويضع الساعية، من غير أن يرد بكلمة، ثم ينظر في ساعة يده.

يا للجنة، كل ساعة اجتماع، لم أتناول الغذاء، وراشيل في لندن، وأنا لم أغسل قدمي بعد، الانتفاضة، الحجارة، سحقا لهم، كلهم، سأقدم اقتراحي، ولو سخر مني الجميع، الحجارة نحملها في الحوامات ونرميها فوق رؤوسهم، بل لن أذهب، ضجرت، ذهبت هي إلى لندن، وسأذهب أنا إلى واشنطن،

الشيوخ، بل من الأطفال، من الأطفال  
وحدهم.

\*\*\*

يدخل سيارته، وينطلق بها.  
يمر بمكتبة بنيامين، باب المكتبة يفتح،  
ويخرج منها رجل، يحس بالأجراس  
الصغيرة المعلقة فوق الباب وهي  
تجلجل.

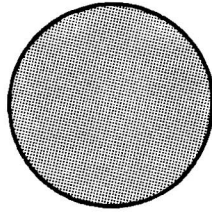
ينعطف، فتهمر عليه الحجارة.  
حجارة، حجارة، حجارة.  
حجارة يقذفها الأطفال.

سأرجع، ولو سرا، سأعيش بقية حياتي  
في مزرعة الأسرة، بل سأبدأ هناك.

ويرمق الرسالة على المائدة، يتفرس  
فيها، ثم ينحني على حذائه العسكري،  
يعقد حزامه ساحيني، يا راشيل، كتمت  
عنك طول ذلك العمر نتائج التحليل  
الطبي، لست أنت وحدك العاقر، أنا  
عقيم أيضا، ساحيني، أنا سأتابع العمل  
هنا، اعملي أنت هناك، تبني كل أطفال  
اليهود، ثم عودي بهم، وأنا هنا سوف  
أثأرك منهم، لا، ليس من الشباب أو







# الرؤيا

من فتى فلسطيني إلى جندي صهيوني

شعر/حسن فتح الباب

أنا الطائر المستدق الحنايا المشرّد أشتاق ريح المنايا لألّفاك تحت الظلام  
وفي غَبَسِ الفجر، في وضح الشمس، في المنحنى، في المقابر، في خايات  
الغلال وبيارة البرتقال السليب، ومعتقلات أبي، إخوتي الصامدين، وفي  
خدر من نذرت عمرها لفلسطين فوق فراش المخاض.

سيطلع فجر جديد ويثغو وليد إذا متُّ، ألف وليد سيأتي، ومليون فجر  
سيهدي خطا الصاعدين، ومليون وردة حب.

فيا أيها القاتل المستخف بمن باعني والذي ملّني، أيها القاتل المستجير  
بطاعون شر العصور، بنيران روما الجديدة، والمستخف برؤيا خلاصي ومجد  
الطفولة، لا لن تمرّ على حلم أمي وصرخة من لم ترّعهم ومن رَوّعوك، أحالوا  
مقامك فيهم جحيا، سأتيك بالنبأ المذّهم لأنك (أبرهة) الإفك، لا لن تمر  
على جثتي، لن تمر، سأرميك حتى تنن، وأسمل عينيك حتى تراني.

ولست أحنُ لموتك، لكنْ لأحيي حياتي التي لم أخنها، وأعشق أرضي  
التي لم تبغني، وما بعتها وبكيت عليها، فدعني لما شئتُ يا أيها العاجز المستبدُّ،  
لك الويل إن لم تدعني سيهذي رصاصك، يرتدُّ في صدرك الأجوف المستعار،  
وتضرب تضرب حتى تخور عناء، وأضرب، أُرجمُ ما زيّتته لك الحكماء  
المواهر من عهد (عاد) وما نفثته السواحرُ من عهد (خَيْر)، أَسْتَلُّ منك  
جنون الأساطير حتى تهاوى وتصبح أمثلةً للذين أتوا بعدنا.

ويا صنما من شتات الشعوب وأقذائها، لن تمر بداري التي لم تدعني  
وإن وطّيتها خطاك الشقية بالرجس، يا لغة العار، لحمي مُرٌّ إذا عدتُ  
(شيلوك)، (نابلس) ليست بأرض (ثمود) و(غزة) ليست بمشوى (يهود) وإني  
المسيح الذي لن يُسَلِّمَ، ما قتلوه وما صلبوه، أنا طائر الموت حولك، لا لن  
تراني، حَمَلْتُ جميع الخطايا عن الراكعين بيبابك، والأمين من الخوف منذ  
أقمتُ على الحصار، ورفرفتُ في غير سربي.

لن ترى غير ما شئتُ: شبحاً يسرق الحلم منك بليل مُجَنَّدَةٍ في معسكر  
صهيون تُترع كأسك سما شهيا، وتمزجه بالدم المستباح على درب (حيفا)،  
بأقدامك الوثنية، منذ حللتُ خرابا، وشردتُ أحلام أصغرنا بجواد يطير على  
غصن ريح الصبا.

لن ترى غير ما شئتُ: حجراً أو عصا تستحيل بصدرك أفعى مقدسة  
تتلوى وتلقف أفعاك حتى تضيق بك الأرض، تغدو البرية شوكا بعينيك ملحا  
لجرحك بي، والسما تراءى كمائدة ليس منّا وسلوى قراها، ولكنه مضغة من  
دمائي، ورمح بقلبك من كبريائي، ونار على مُترَفينا.

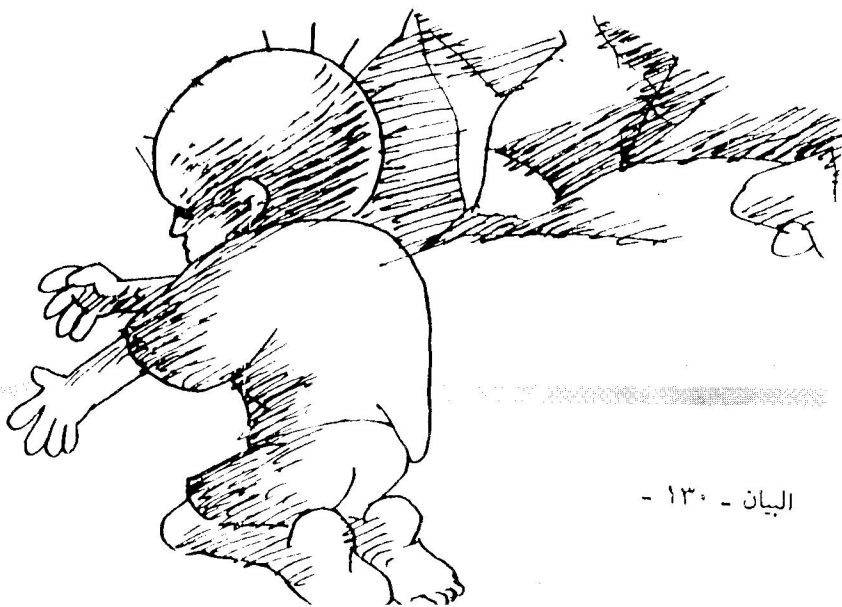
كلما أوغلتُ في ترابي خطاك تقيأتُ مقنا يزلزل كبر الألى اصطنعوك  
وبالاً علينا فكان نكالا حضيضا لمن ولغوا في العفونة حين اجتَبوك، وبؤسي

لهم يومَ تصحو العبيد لتنفض أغلالها، والقرايين أكبادُ أربابها، يوم تلفظك  
الأرض من بطنها وهي تخرج أنقالها.

لن ترى غير ما شئتُ: جرة تتندى بكفي، وترتد سهما بنحرك حتي تفيء  
إلى العهد، لا عهد، أو ترتقي قلعة الموت عقدتك الأزلية، يرجك الطفل  
والطفلة الضاربان بجذر وحبل أمدَّتْهُما خُصلة من (سنا) على أفق شمسُه  
طلعت في الهزيع الأخير جحيما عليكم حياةً لنا.

أيها الذئب أبكم أعمى أصم، يدي حُرّة والذي في يديك أشل، وأنت  
قناع لموتك هاوية تحت مدفعك المتردّي بغازك يحصبنا لا نراع ونورده حتفه  
بالذي لا يراه، ومهما تعاليت بالإفك لن نتدنّى لأنا الحقيقة شمسٌ لنا وسرابٌ  
لكم.

أيها الصل أنت بجحر الجنون احتميت تعرّيت أنت بوادي الشقيين  
تهوي هشيما لتدروك عاصفة من يدي وأيدي ضحاياك، يا ويل من ساوموا  
جيفةً بالدم المستعار محنطة، بحراب الهوان مدجّجة، ضلّ حادي مريدك،  
شاهت وجوه الألى راودوك لتغتالي، أيها الذئب حوصرت، أنت على قاب  
قوسين مما حفرت لحتفك، أنت على باب قبرك، أين المفر، وأنت بمرمى  
حجر.





# وخنسواء

شعر: المتوكل طه

(من «أنصار ٣» إلى نفي تيرتسا) (كتبت القصيدة في ١ / ٧ / ٨٨ في معسكر  
«أنصار ٣» وقد نشرتها مجلة «الكاتب» المقدسية في عدد تشرين الثاني ١٩٨٨).

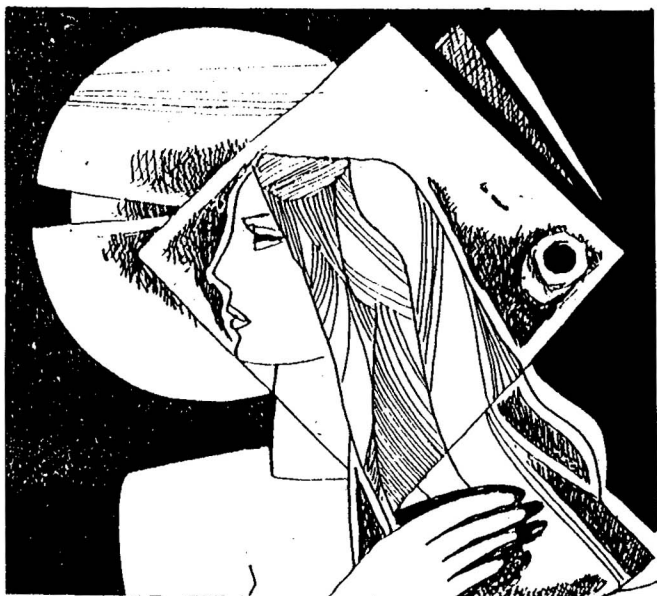
لعلك يا أخت روحي بخير  
لعل جميع اللواتي عشقن الحياة بخير  
لعل الجميع بخير

\*\*\*

أكتب من نرجس القلب  
آية حبي الكبير إليك،  
وأهدي إليك السلام

وأسأل عن مهرة قيّدوها  
وعن غيم عينيك ، أسأل  
عن دمة في المساء  
ومن عندنا في لهيب الصحاري  
ثلاثة آلاف «واحة عشق»  
تقد إليك نشيد النخيل  
وتهدي إليك رحيق الحداء  
وترسل عبر رداء الطيور  
جراحات ناي المحبين  
عطر الصهيل ووجه السماء  
وأسأل : كيف تنام عصافير حزنك  
في الليل ،  
كيف يغرد فيك الهزار .  
نهارا  
وكيف تشقن ثوب (العتابا)  
على كربلاء  
وأسأل : كيف السجين يغني  
— وقلبي أحق بهذا السؤال —  
فنحن نواجه رمل المعسكر «بالأوف»  
نكسر وحش الصحاري  
بعرس انتفاضتنا  
لا نكف عن الدبكات  
ونغمر هذا المدى بالغناء  
يا أخت روجي التي ما نسيت  
أراك بسجنك أحلى وأبهى

فلا تستثيري حنان اليمام  
وراء الشبايبك  
حتى يظل هديل الشتاء . .  
فقد حرقنتي دمعة عينيك  
لما تنزت  
قبيل الدخول لمعنى القيود  
وكننت أحب أن أراك ابتساما  
ليورق «أنصار» عشبا وماء  
ونحن بدون العوالم :  
ندفن من مات منا ،  
نشبع من راح للسجن ،  
أو للوقوف شموخا على النطع ،  
أو من تدلى بأنشطة الرعب . .  
بزغرودة الإتهام  
يا أخت روحي  
أأسأل جوعك كيف يشقق  
فيك الجبال  
وكيف البلابل في شفئك  
تنادي البحار  
وكيف الزنازين تصحو على  
الصرخات ونحن سواء؟  
أأسأل، والسجن غاز يفجر قلب  
الهواء ونحن سواء؟  
أأسأل والقيد يبدأ من رسغ كفي في  
«كتصيعوت»

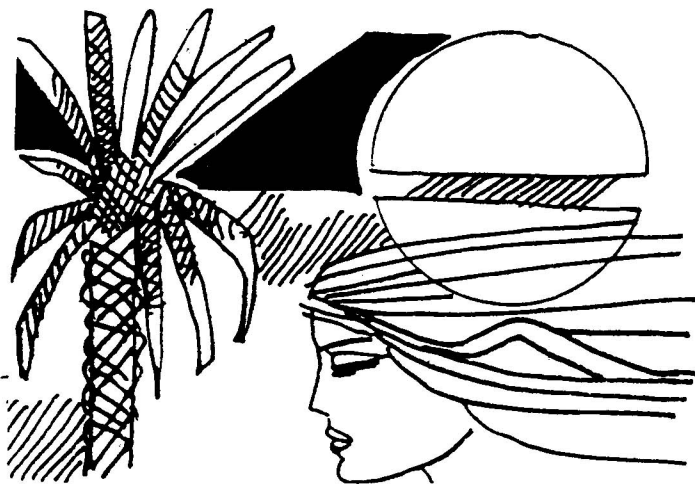


ويمتد حتى يعانق كفيك  
في عتات سجون النساء؟؟  
لا بأس!!  
فالسجن سهم يصيب المخايء في  
القلب  
يكشف سر الزمان الثقيل،  
ويجعل ذكرى الطفولة والعشق  
أشهى العذاب،  
ويكتبنا سورة للآباء  
والسجن قبر كل العصور  
وفي عصرنا روضة للصغار الذين أتوا  
في زوايا الإناء

فنحن - بدون السماوات والأرض -  
نكبر بالموت،

نولد في كل حرب وسجن  
ونطلق أطفالنا في براري النداء  
والسجن من عهد جان سليمان  
حتى النبي الذي راودته زليخة!!  
حتى «نفي تيرتسا» أوجدوه  
لحرق البساتين في الصدر،  
أو لاحتواء العواصف والأنبياء  
ولكننا قد جعلنا السجون قلاعاً  
تضج شموسا  
وسرجا نظره للعراء  
شقيقة روعي  
إذا ما سألت، فإني ما زلت حيا  
وكلي شوق لعيني هزار  
وكلي وفاء.





# أَسْئَلَةُ الْحُبِّ : مَنْ ؟

سمير درويش

- مَنْ ؟  
وأحكي لها عن عناء ولادة حرفٍ يكونُ «أنا»  
لو أزيد عليه حرفاً  
وكيف تكون الكتابةُ خلقاً لكونٍ يوازي الحياةَ  
وأسهبُ في وصف أطفالِ قلبي الذين يصيحون في حدقات  
البناتِ ،  
وينكسفون ،  
فتنبُتُ - فوق الحدود - دماءُ  
وأشرحُ ما كانَ قالَ «الصغيرُ المحبُّ»  
... بإحدى حكاياته صاحبي  
وكيف تحبُّ فتاةً أرقُّ من الحزنِ ظلمتهُ

وتردّد بيتاً كثيراً بإحدى قصائدي المشتهاة ،  
فأفرح .

— مَنْ؟ .

قلتُ إني غرقتُ كثيراً ، كثيراً  
وإني أخفقتُ في فهم معنى اهتزاز الأراضين  
إني أحبُّ صفاء الرماديِّ لو كان يختالُ  
والخصرُ حين يضيقُ كثيراً .

وقلتُ : البريدُ يعوضني عن طراوة أجسادهن  
وكيف الصغارُ يموتون في نشرات الإذاعة  
.. ثمَّ يكونون كالشجر المتساقط  
وقلتُ : المكاتبُ كانت - إذا أصبح الصبحُ -  
تكبرُ ..

تعلو ..

وكيف الصغارُ يصيرون نخلاً  
وأني تعالجتُ من ضيق أنبوبة الوصل :  
بين الهواء

وتمر النخيل

وإني نمتُ كثيراً على صدرِ محبوبتي  
كنتُ أمسك هذا الغشاء الرقيقَ  
— الذي كان نامَ قليلاً فيها - بفكي  
قلتُ : كثيراً أبحلتُ في حدقات البنات ،  
وأكتبُ

— مَنْ؟ .

والبلاد التي سوف ترتاح لو تحتويني أشعة عينيك

والخِرْزِ المتلألئ في هديك المستكين  
وَوَقَعَ خطي السائرين بقلبك حين التصقنا  
- مساء - على ضفة النهر

والموت :

إني أعيشُ إذا أنتِ عشتِ ،

وإني.....

- مَنْ؟ -

والعيون التي تعكس الطيف طيفاً

وتلك العيون التي ترسم السكة المشتهاة

وظلمة من بادلته الفتاة حيناً

ونخل ينز إذا اهتز تمرأ :

يعلمني همسك المستطاب ببوق الكلام كلاماً

يعلمني صمتك الحلو.....

- مَنْ؟ -

أسهب - الآن - في وصف أطفال قلبي

الذين يصيحون.....

- مَنْ؟ -

والبريدُ يعوض.....

- مَنْ؟ -

.....

.....

- مَنْ؟! -



في الذكرى  
الخامسة والعشرين  
لرحيله

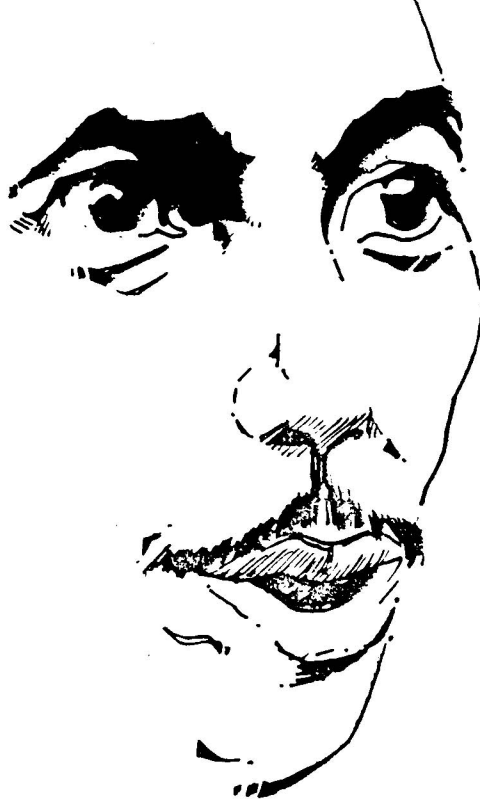
# السياب

والحنين إلى  
«بويب»

محمد سهيل أحمد

وتنضجُ الجرارُ أجراساً من المطر  
بلورها يذوب في أنين  
«بويبُ . . يا بويبُ!»  
فيدلهم في دمي حنين  
إليك يا بويب،  
يا نهري الحزين كالمطر.

لم يكن - بويب - بالنسبة له مجرد نهر يغيض ماؤه من حين لآخر. كان المرأة الأولى التي أبصر فيها - مثل نرسيس - وجه الشاعر المعذب. ولئن ظل نرسيس حتى اللحظة الأخيرة التي سبقت اضمحلاله الزهري متنبهاً بوجهه فإن بديراً أبصر في مرايا -



بويب - روحا صغيرا مفعما بالاحساس ، وثابا رغم هزال الجسد ، عاشقا لكل ما هو جميل .

## النهر الأول

ليس غريبا في مدينة كالبصرة أن يرى النور طفل في بيت جنوبي الطراز بوسط  
بستان تطوقه شبكة أنهار . يورد المؤرخ سليمان فيضي في كتابه (البصرة العظمى)  
أسماء ما يزيد على السبعمائة نهر : « . . وتتفرع من كل نهر من هذه الأنهار الرئيسية  
أنهار أخرى تُعد بالآلاف بحيث يبلغ مجموعها آلاف الأنهار . »<sup>(١)</sup> .

ومع ذلك لا يرد ذكر - بويب - في كتابه ذلك . يصح القول أن - بويباً - كان  
مجرد نهر أو جدول لا يتجاوز عرضه الثلاثة أمتار يمكن لرجل أن يعبره خائضاً في  
مياهه أو يتجاوزه قفزاً بالاستعانة بعضا .

يقول عبدالمجيد السياب عم الشاعر: «.. لقد كان بدر يحب جيكور وبوب حبا عميقا جدا، وقد تحول هذا الحب الذي ولد ونما مع الشاعر إلى شيء من التقديس لهذه البقعة التي شهدت صباه وطفولته حتى أنها تحولت إلى رموز في شعره ردها طويلا..».

ويعضي قائلاً: «.. حتى أنني أذكر أن الشاعر حج إلى جيكور ومعه إحدى حبيباته في دار المعلمين العالية وبقي يطوف بها بين البساتين والقرى والأنهار لمدة ثلاثة أيام..» (٢).

### بوب - الكون - بوب

كتب فان كوخ مرة «الأغلب أن الحياة مدورة» لقد رسخ ذلك النهر في ذاكرة الشاعر فكان لا يفتأ يناديه وينادي قريته - جيكور - كلما استفحل به المرض واشتدت عليه وطأة السنوات.

إن متابعة زمنية لحياة السياب توحى بإمكانية رصد ما - أي حياته - بالمدورة التالية: بوب - الكون - بوب.

### إلفة المتناهي في الكبر

تمتد هذه المرحلة من بواكير طفولته وصباه وحتى رحيله للدراسة في المدينة. في هذه المرحلة كان - بوب - يوحى بالفة المتناهي في الكبر. كان في عيني صبي صغير؛ كبدر أكبر من مجرد جدول أو ساقية ماء. كان دنيا بأكملها: زرد الموج يشبه جبالا زاحفة. الزوارق الورقية مراكب تغص بالكنوز والأحلام. المحار كتل من الطوب تصلح لتشييد دار. وقد تشرق مرايا الماء بوجه حبيبة سمراء اسمها (وفيقة) أو يبرز وجه أمه الغائب البعيد:

«.. هي وجه أمي في الظلام، وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أناس». (غريب على الخليج).

تتسم هذه بالبراءة والعذابات التي تبدأ وتنتهي بالتساؤل الممض عن أمه والألم الغامض الذي كان يوقظه ليلاً فيسأل عنها فيقال له ستعود بعد غد، وتفجر احتراقه لوجه ابنه الشلبي ورحيل جدته والمصاعب النفسية التي جابهته في مطلع شبابه. لقد كان السياب، وقتذاك، أسير عالم قروي يسوده اللونان: الأبيض والأسود.

## الرعب المتناهي في الكبر

هنا تتسع دائرة اهتمامات الشاعر. تتراجع اللفة القهقري أمام سطوة الرعب المتناهي في الكبر. يتغرب الشاعر. يلج عوالم اللذة المرغة بتبكيك الضمير. تحرقه وجوه الجميلات ويحترق لعدم وسامته. يتعاطف مع بائعات الهوى اللواتي تدوسهن سنابل الأيام وأجساد الرجال. وتتسع دائرة الشاعر من جديد إلى فوكاي وتجار اللحم والحديد، من الصراعات الحزبية إلى سقوط المثالية، من صمود بورسعيد إلى بابل «التي سوف تغسل من خطاياها!»، من نكسات الحب الشخصية إلى احساس فلسفي مرير بكونه ذرة رمل إزاء كون لا بداية له ولا نهاية، يتقلب الشاعر عاري القدمين على حصى الفقر والجوع والعبودية والاستغلال ولا جدوى الأسئلة: «... جيكور .. ماذا؟ أمشي نحن في الزمن أم أنه الماشي، ونحن فيه وقوف؟».

ديوان (المعبد الغريق)

(يا نهر)

## إلفة المتناهي في الصغر

لم يكن مستغرباً، لكي تكتمل الدائرة، أن يطلق السياب على قصيدته المكرسة لـ - بويب - اسم (نهر الموت). إنه الحنين للعودة إلى رحم الماء «.. الموت في النهر حياة تتجاوز الموت: تخلص، تبديء وتعيد.. والموت في النهر سفر مزدوج: في الذات وخارج الذات - في الكون. والموت في النهر نرجسية كونية تتحد بالماء الكونية. والماء أمومة، فالموت في الماء عودة إلى الأمومة..»<sup>(٣)</sup>.

إنها مرحلة «إلفة المتناهي في الصغر» ولقد جاءت متزامنة مع انهماك السياب

بهواجس انسان القرن العشرين، ومع نكوصاته الشخصية في الحب والسياسة. لقد كتب قصيدته : (النهر والموت) في مطلع عام ١٩٥٧، وبأكبر قدر من العفوية مما يعكس مقدار ما لديه في اللاوعي من مخزون شعري :

« . . سألت السياب مرة عن الصعوبة التي يجابهها أثناء كتابة الشعر، فذكر أن مثل هذه الصعوبة معدومة عنده. وضرب لي مثلا بقصيدته (النهر والموت) . . . »<sup>(٤)</sup>.

إن - بوبيا - يلتهم في ذاكرة الشاعر المستنزفة أقل عرضا مما هو عليه وأشد نضوبا وأبعد ما يكون عن عاشقه ولكنه أقرب ما يكون في الوقت نفسه. أنه لا ينقطع عن الحنين إليه، رغم بعد الشقة واختلاط الأفكار. لكن الآن لا الفراشات هي الفراشات ولا الضفاف هي الضفاف، ويكاد أن ينظمر تحت طمي الخييات طعم القبلة الأولى على ثغر صبية سمراء في بساتين جيكور. الشاعر الآونة جالس على حافة الكون، يطل على نهر بلا ضفاف. . . ويحلم القلب المتعب بسويغات الأمس الرخية في أحضان - جيكور - وبقيع - ويظل - بوب - خيطا سريا يشده إلى الأمس :





« .. أغابةً من الدموع أنت أم نهر؟ ... »

وأنت يا بويب ..

أود لو غرقت فيك، ألقط المحار

أشيد منه دار

يضيء فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر

واغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!

فالمرت عالم غريب يفتن الصغار

وبابه الخفي كان فيك، يا بويب .. »

(نهر الموت)

رغم أن السياب قد ردد اسم - جيكور - في قصائده أكثر مما ردد اسم  
بويب - إلا أن ظاهرة كهذه تظل في حدود المؤلف . كانت - جيكور - ملاذه الأخير .  
أما - بويب - فكان حبلاً سورياً يمتد من رحم الماء إلى سرّة الشاعر .

### إشارات

- (١) سليمان فيضي، البصرة الأولى، مطابع دار التضامن - بغداد ١٩٦٥ ص ٥٤ .
- (٢) تحقيق عن جيكور، مجلة ألف باء العدد ١٢٥، ١٩٧٠ ص ٤٧ - ٤٨ .
- (٣) أدونيس، بدر شاكر السياب، قصائد، دار الآداب، الطبعة الثالثة ١٩٨٧ ص ١٤ .
- (٤) خالد علي مصطفى، حكايات صغيرة عن السياب، مجلة ألف باء العدد نفسه ص ٥٤ .

# «ديوان ذكريات»

بقلم: د. كمال فشتات

طافت بي ذكريات عزيزة وأنا أتصفح ديوان (خديجة ابنة الفضاء الواسع) للشاعر الشاب السباح عبدالله، ذلك أنني كنت في مثل سنه حينما أصدرت ديواني الأول (رياح وشموع) عام ١٩٥١، هذا الديوان الذي تسربت منه ١٧ قصيدة ونسبت إلى ابراهيم ناجي حينما صدر ديوانه الذي جمع كل شعره عام ١٩٦١ كما يتذكر المخضرمون من القراء. تذكرت مطبعة (الفكرة) التي تصادف أن طبع فيها ناجي ديوانه الثاني (ليالي القاهرة) في نفس السنة التي طبعت فيها (رياح وشموع) وفي المطبعة نفسها، بعد أن جمعت الـ ٦٠ جنيها من مرتبي الصغير (١٤ جنيها) كمدرس بمدرسة النيل الثانوية بشبرا بعد تخرجي في كلية آداب جامعة الإسكندرية عام ١٩٤٨.

تذكرت أيضا حيرتي في توزيع الألف نسخة التي نقلتها بتاكسي إلى المنزل، وجزع أُمي حينما نظرت إلى هذه الكمية الضخمة من الكتب التي وضعتها في أحد أركان شقتنا الصغيرة، وتذكرت مروري على المكتبات، أترك عند أصحابها - إذا وافقوا - نسخا، يبيعون الواحدة بخمسة عشر قرشا، يعطيني صاحب المكتبة منهم عشرة قروش بعد أن يوقع إيصالا باستلام النسخ، وكيف قابلت في مكتبة بشارع محمد علي الشهير (شارع العوالم) صديقا لصاحبها كان جالسا عنده حينما دخلت

أعرض الديوان فقال لي : ديوان شعر؟ قلت : أجل، قال : هل هناك شعر بعد أحمد شوقي؟ فقلت له : هل تسمح لي أن أقول إنك كافر بقدره الله . . فقال مستفهياً مندهشاً : كيف؟ قلت إن الله الذي خلق شوقي قادر على أن يخلق غيره، وما عجزت قدرة الله في كل التاريخ العربي عن أن تخلق عباقرة في كل جيل!

تذكرت كل ذلك وأنا أتصفح ديوان الشاعر الشاب السباح عبدالله وقلت مستبشراً، لقد تغيرت الحال في مصر، فهذا شاعر شاب طالع تنشر له الدولة ديوانه الأول على نفقتها كما نشرت وتنشر لغيره من الشعراء والأدباء، وها هي تحمل عنهم عبء توزيع الكتاب، بل هي تدفع لهم أجراً قد يكون ضئيلاً ولكنه أجر والسلام.

السباح عبدالله في الخامسة والعشرين، وهي سن الشباب المتطلع إلى تجربة الحياة الفوارة، وقد كتب الشعر الحر بعد أن أستقر وأصبح ظاهرة لها شعراؤها الكثيرون، ومعبوها الكثيرون أيضاً، وكنا نحن - الجيل الذي بدأ كتابة قصيدة التفعيلة في مصر - أوائل الخمسينات - وقد مررنا برد فعل الصدمة المناهضة لمتذوقي الشكل الشعري العمودي الذي ما زلنا نحترمه وإن رأينا أن الشكل الجديد هو الأقرب إلى العصر. وكان العقد بكل سلطانه يحول ما يصل إليه من شعرنا عندما كنا نود المشاركة في المهرجانات إلى لجنة النثر لأنه كان يعتقد أن ما نكتبه أبعد ما يكون عن الشعر، ووصل الأمر إلى أن قدمت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وكان مقررها عزيز أباظه مذكرة رسمية إلى المسؤولين تستعدي فيه الحكومة علينا، وكان نصر هذا التيار الشعري وقمة نجاحه أن يضطر القائمون على الناحية الأدبية الرسميون إلى أن يدخلونا لجنة الشعر، لأننا غنمنا في مصر تياراً جديداً نجح وأثبت وجوده ويجب أن يكون له ممثلون، فكنت أنا وفوزي العنتيل - يرحمه الله - العضوين الجديدين في اللجنة، وجاء بعدنا صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، وجلسنا جميعاً إلى جوار عمالقة القصيدة العمودية أمثال محمود غنيم، وأحمد رامي، وصالح جودت، وعادل الغضبان، ومقرر اللجنة عزيز أباظة الذي اضطر إلى إلقاء كلمة ترحيب بالشاعرين الشابين الجديدين.

ذكريات عزيزة تزدحم، يثيرها هذا الديوان للشاعر السباح عبدالله الذي جنبته ظروف تطور حياتنا الثقافية هو وجيله والجيل الذي قبله كثيرا من العقبات التي جابهناها في طبع الدواوين، وفي جمع تكاليفها، وفي توزيعها وفي.. وفي، من عقبات تنوء بها الجبال.

## غريب في مدينة كبيرة

يستعلن الديوان بتجربتين لصيقتين وحيمتين لا تنفصلان بالنسبة إلى الشاب المصري المهاجر إلى المدينة الكبيرة كالقاهرة وهما:

١ - الغربة

٢ - المرأة.

الغربة هنا، هي تغير المكان بكل ما يحمل من صور الحياة التي تعرفها المدينة الكبيرة كالقاهرة، بكل ازدحامها، وضجيجها، وعاداتها وتقاليدها البعيدة عن جو الريف المصري سواء كان في الصعيد أو الدلتا، أما المرأة فقد حملها الشاعر معه من الصعيد وجعلها تتنفس جو المدينة الأكل، إنها خديجة التي خلفها وراءه جسدا وحملها ذكريات حية، والتي أهدي إليها ديوانه عبر كلمات نثرية جميلة.. يقول: (ياخديجة.. هذا الهسيس الذي أهسه بيني وبينني، كبر حتى صار كتابا.. وأنت لا تعلمين..).

إنه يعيش مواجد هذا الحب، ممتزجة بإحساس حاد من التغرب والتوحد، وهو عبر محاولاته الشعرية يتحسس طريقه، ومدى تأثيره بالآخرين قليل، ولكن الواضح في كل هذه المحاولات التعبيرية أنه - صادق - يبحث عن صوته الخاص، ولا يريد أن يكون عضوا في جماعة الكورال يشارك في أداء أغنية جماعية.

أهم ما يميز الديوان هو إحساس الغربة والفقد الذي يتحول في بعض الأحوال إلى شيء من (التمرد) ومحاولة تشكيل حياة خاصة بعيدة عن النمطية، ومثلما كان الإغتراب والمرأة هما محور تجربة أحمد عبدالمعطي حجازي كريفني قدم إلى القاهرة

لأول مرة، فإن التجربة نفسها تتحقق على نحو ما في هذا الديوان، ولست أقول أن السماح متأثر بأحمد حجازي فليس هناك ما يشير إلى ذلك كظاهرة مطردة، ولكنني أقصد أن التجربة متكررة بالنسبة إلى القادم الغريب الجديد إلى المدينة الكبيرة.

إن الإحساس بالغربة يفرض نفسه على الفتى الصعيدي القادم من الجنوب والذي يعيش حياة الصعيد الجافة، وربما كانت الرحلة إلى القاهرة تحمل غربتين، غربة الإنفراد عن الناس بالهموم الذاتية، والحرمان في بيئة مترتبة التقاليد، وغربة مادية هي غربة المكان والإبتعاد عن الوطن الصغير، وأنت تحس هذه الغربة التي تسكنه قبل مجيئه إلى القاهرة، حينما تراه رافضا عامه الثامن عشر في ليلة عيد ميلاده، إنه يكره استمرارية الحياة التي يعيشها في الصعيد بينما هو في مطالع الحياة والشباب، وهو يصور عامه القادم الجديد في صورة قائمة حزينة في الوقت الذي يجب أن تدفع فيه هذه المناسبة - كما هو معروف ومألوف وشائع - الفرح والبهجة في من يضيف إلى عمره عاما جديدا فبعض الناس يحتفلون بها ويتقبلون التهنئات والهدايا، ولكنها جهامة حياة الصعيد وحرمان شبابه من متع الحياة، والشاعر في قصيدته لا يلجأ إلى الأسلوب التقليدي في تصوير ليلة عيد ميلاده، فهو يتخذ السرد القصصي أسلوب تعبير، ويحسد عامه الجديد في صورة شخص قبيح كربه، فهو يقول (أشعث الرأس، مخيف المقلتين، داكن الوجه، مليئا بالقتامة) إلا أنك وأنت ترى هذه الصفات المتعددة المتتابعة التي ترى فيها شيئا من الإطناب وروح البسط تود لو كثفها الشاعر في صورة جامعة أو صورتين، ولكن هذا الإطناب الوصفي لا يمنحك من الإعجاب بقدرته على التجسيد، إنه يقول في هذه القصيدة (الليل موحش هذا المساء - الليل موحش - وهذا عامي الجديد جاء - حام حول الدار مرة، ومرة، وأمعن النظر - دق بابي دقتين - أبصرته خلف الزجاج - عرفته - أشعث الرأس مخيف المقلتين - داكن الوجه مليئا بالقتامة - يا أيها الطارق عد - ليس الذي تبغيه يبيغيك - يا أيها الطارق من تبغيه ضائع ومفتقد - مسافر . . لا يرتضي الإقامة - أحكمت غلق الباب جيدا - أطفأت في داري مصابيح - احتميت بالركن البعيد - لكن ما فعلته قد ضاع كله سدى - ألفيته يكسر بابي أشعث الرأس مليئا بالقتامة - دسست رأسي في يدي - لكنه

أزاح عن رأسي يدي - وحط في دمي - وفي عيني). قصيدة حلوة بلا شك وإن كانت قد انتهت عند (وحط في دمي)، لأن (في عيني) ثرثرة زائدة، ويزيد حلاوتها أنه لم ينبهر بموجة الغموض الغامض التي قطعت الجسور بين القاريء وبين القصيدة، وأنه أكثر صلابة من كثيرين من أبناء جيله.

### خاءات خديجة

وفي رأيي ان أجمل قصائد الديوان (رعدة الرغبة المستحيلة) وإن كانت تعيش في ظل قصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي (الرحلة ابتدت) كما أشارت الناقدة فريدة النقاش، وطبيعي أن هذا التشابه أو التأثير لا يعيب السباح عبدالله الذي ما زال يبني شخصيته الشعرية، ومن أبيات هذه القصيدة قوله: (ونلتف حولك - تدور الحكايات - تمتد مائدة الكلمات - وتحضل في مقلتيك الأماسي المواضي - وتحكي . . فتؤنسنا رنة الصدق بين شفاهاك - في وحشة الزمن الوعر - تحكي . . تقاسمنا الجوع والشوق والإنتظار - وكنا انتظرناك دهرا فدهرا - حلمنا بلقياك صبحا وعصرا - وتحكي . . تشاركنا رعدة الرغبة المستحيلة . .) والحديث هنا عن جمال عبدالناصر . . إلا أنني أخالف الناقدة فريدة النقاش حينما تشير إلى أن قصيدة السباح (الدخول في العام الثامن عشر) تقع في ظل أحمد عبدالمعطي حجازي دون أن تحدد القصيدة النموذج، وأظنها تقصد قصيدة حجازي (العام السادس عشر)، فلا تشابه بين القصيدتين على الإطلاق، إلا في عنواين القصيدتين وقد مرت بنا قصيدة السباح وتجربتها مقدم العام الجديد في عمره الشاب وقصيدة حجازي تجربة أخرى مخالفة. ولعل حكمي هذا ما دمت قد حددت أجمل قصيدة في الديوان يجرب بالتبعية إلى ذكر أردأ قصيدة فيه وهي قصيدة (خاءات خديجة)، وقد اعترف شاعرنا الشاب بذلك حين أبدت له رأيي، وهي قصيدة أرى أنه تابع فيها لعبة الروائي الكبير إدوار الخراط . . اللفظية، هذه اللعبة ثقيلة الظل التي لا تستهدف فنا ولا جمالا ولا أي هدف له قيمة إلا مجرد العبث اللفظي الذي يذكرنا بعبث أدباء وشعراء عصور الانحطاط الأدبي. فأدوار الخراط قد كرر عبر كتابه (تراها زعفران) مثل هذه المقطوعة التالية التي اختار لها (حرف النون) الذي تعتمد أن يكون في كل كلمة منها:



(وأنا في كَنّ نونك، نصفك إلى يميني يمن ونعيم فتون ونشوات الجنات والجنون، ونصفك الداكن نير النكال ونهش الثيران حتى فناء الزمن، وعلى النصفين معا نقلتي تتنالوس. جَنَى الأمانى منبئة تدنو وتنبأ، ننبتي إليك وهنيتي؟) وجنوح أحنائي، نضو الضنى، كفني بين النوم والنأي، أنكل عن إيماني وأنكث بنفسي، تونعين فأنكص، وتوقنين فأحنت، أنت دينونتي، نجواي إليك، تنز نازفة في طين الدمنة الدفين، وحنيني إليك نداء إلى حنان جسداني ونوراني معا بلا نظير... الخ..)

وهو يلعب مرات هذه اللعبة في روايته (الزمن الآخر)، والمقطوعة كما نرى تعتمد على ما يشبه الجناس الناقص، وقبل الخراط بأجيال قال امرؤ القيس في وصف الفرس (مكر، مفر، مقبل، مدبر معا) فاستعمل الحرف الواحد مكررا في كل لفظة،

ولكن تكرار الحرف هنا يلعب دوره الفني حتى وزن الكلمات الواحد، «مكر» تأتي على وزن «مفر» و «مقبل» على وزن «مدبر» وذلك لتجسيد سرعة وقع ضربات أرجل الخيل على الأرض، الحدث واللقانة والفطرة الشاعرة وراء هذا التكوين الإيقاعي اللفظي، وكذلك نرى القاف تأتي طيعة دون افتعال أو تعمد أو اجهاد في بيت الشاعر الفلسطيني هلال الفارح (ويا وطن البيارق والبنادق والقرايين)، تأتي هذه الأنواع الإيقاعية في مكانها الملائم من النص الأدبي طواعية دون تعمد، ولكن الجلوس لكتابة صفحة كاملة كل كلماتها تشترك في حرف واحد شيء ليس جديدا أولا، وهو عملية تقوم على الجهد والافتعال والتقصد ثانيا وبالتالي تكون مثل أي عنصر آخر يقوم على الافتعال - ثقيلة الظل كريمة إلى النفس، وتكفي صعوبة قراءتها. والظاهر أن السباح عبدالله ظن أن هذه اللعبة التي راجت هي وأمثالها إبان عهود الاضمحلال الأدبي من مظاهر التجديد، فإذا به يكتب قصيدة هي أردأ مافي الديوان باعترافه، وهي قصيدة (خاءات خديجة)، ومنها هذه الأبيات:

(خاء خديجة خوة - خير مختزن - اخترج خباياه - خدش . . خدش خلایاي  
وخلاني - خدشا مخدوشا - خوف خوفني خوفا - خبل خلاني مخبولا بخديجة خلاني  
آخيت تواريخ النخل بتاريخ خديجة . . الخ).

والسباح تحت التأثير السيء لنموذج الخراط يلعب نفس اللعبة في صفحات ١١٤، ١١٥، ٣٣ من ديوانه.

وقد ظنت الناقدة فريدة النقاش، أن هذه الظاهرة ترجع إلى متابعة الشاعر للشعر الشعبي في الدراسة التي كتبها عن الديوان وطبعت معه، والشعر الشعبي بريء من هذا، لأنه شعر الفطرة الصادقة والشاعرية الصافية التي لا تعرف افتعالا، وربما كان نظرها قد اتجه إلى أغنية شفيق جلال الشعبية التي كثر فيها حرف (الخاء) كما فعل شاعرنا في قصيدته (خاءات خديجة)، فشفيق جلال يقول (يا خووخ خانونا الحبايب واحنا لم خنا .)، ولكن أين هذا من ذاك؟ فضلا عن أن هذه التحلية اللفظية لم تأخذ شكل الظاهرة في الشعر الشعبي وإن اعتمد هذا الشعر على



(الجناس)، واستخرج منه أنماطا من المعاني خاصة في المواويل، وهي تيمة أخرى تخالف هذه التيمة.

## العودة إلى الفطرة

ولكن الشاعر يرجع إلى نفسه، فتصفولغته حين ينعدم أمامه النموذج السبيء، فهو يترك فطرته الصافية تتنفس دون حذقة، فتقول في بساطة:

لماذا زرتك؟ آخر مرة

ورجعت لداري في الليل

فوجئت بأني لم يأخذني منك

حين رجعت

وبأني مسروق مني

وبأني مفتقد.

إنها محاولة لاكتشاف لغته الخاصة بعيدا عن زحمة التراكيب اللغوية الغارقة في المجازات المتداخلة ويترادف مع هذه البساطة النابعة من بساطة شخصية اعتماده على بعض الألفاظ العامية، مثل قوله: قفلت النوافذ، ص ٥٦ - قلت إني أشخبط لي وطنا ثانيا ص ١٥٣ - وأخش إلى نار الدهشة ص ٥٩ - وتنط على سور كنيسة، ص ١٣.

وقد تتفق له صور مضحكة عند اعتماده على اللفظ العامي كقوله:

سأتركها تشعلق في جسدي حتى عيني، ص ٦٠.

وتتكرر الصورة المضحكة دون لفظ عامي:

دمي شيخ تعبد في بلاد الله والعذراء زوجته

دمي سيفر من جسدي ويقعد عند زوجته ص ٩٤.

وأنت ترى إلى جانب ذلك محاولة تقليد الصور المركبة تركيبا لا منطقيا في مثل

قوله:

رائحة للحنين المعبأ في ردهات الحشا ص ٨٠  
وهناك صور ثابتة نفسيا، تتكرر في أشكال مختلفة، مثل الصور التي تدور حول  
(الكنيسة)، مما يدل على ارتباطها الوجداني القوي بنفسه، ولعلها نتيجة تجربة خاصة  
لم يستطع منها فكاكا:

وكنائس سوهاج مغلقة في الليل، ص ١٧  
نختار من صمت المساء كنيسة صامته، ص ٣٧  
اسرقي لي من رياحين الكنيسة ريحانة، ص ٣٨  
وكذلك صورة (عسس الليل) المرتشين:  
نرشو عسس الليل، ص ٣٧  
سيكون العسس الساهر مرتشيا، ص ٣٨  
سرقوني مني عسس الطرقات، ص ٤٩  
العسس المستيقظ والجند ساهر، ص ٥٠  
نرشو حراس الطرقات، ص ١٧  
كما تتكرر هذه الصورة التالية مرات:  
وأشيلك في الصدر بين الشهيق وبين الزفير، ص ٢٧  
وشلنك في الصدر بين الشهيق والزفير، ص ١٤٠.  
وكذلك تتكرر صورة اللفافة التي يقيم من وهجها المتصاعد دارا يقيم بها الأهل:  
وابن من الوهج المتصاعد دارا يقيم بها الأهل والمبعدون، ص ١١٣.  
فإنك تراها مرة أخرى في نفس القصيدة وإن راح يعجب كيف لا يجمع وهج  
اللفافة شمل من رحلوا:

وهج لفافتك المتصاعد يصّاعد الدار  
ليس يفي حقها  
وليس يجمع شمل من ارتحلوا واصطفوا طرقات التباعد، ص ١١٦.

على أن صور الكنيسة المتكررة في قصائد كثيرة تستوقفنا في قصيدة نثرية بعنوان  
(أرق) لما فيها من شذوذ لا أخذه على محمل (التمرد) من خلال ذكر (النقيض) بين

المقدس والفاجر، ولكنني أراها أبعد من ذلك من الناحية السيكلوجية، وأشد دلالة على إحساس (التلذذ) بفعل الحب في الأماكن المقدسة:

ونخس كنيسة صامته(?)

صامتين

تقعد في مكان القس

نفعل الحب، ص ٣٨

وتسرب في نفس الاتجاه، أو قريباً منه صورته التالية:

هل كان بيت الله مقصوراً على زواره.

ويبدهك عنوان القصيدة (وأفعل عشقك في حجرتي)، فلما نام الناس أقفل

نوافذ حجرته وفعل عشقها:

في الليل لما نامت الناس الكثيرة

واصطفيت الصمت

قفلت النوافذ

واكتشفت جذور عشقك في الحنايا

كاشفت عريك كله في حجرتي من

أول الخجل الغرامي البريء، ص ٥٦.

ولعل من عيوب الديوان الظاهرة أن السماح عبدالله يستعمل الرمز استعمالاً

سطحياً، فيظل ملصقاً بالقصيدة لا جزءاً من معمارها الداخلي، وعلى الرغم من أن

حركة الشعر الحر قد استهدفت لغة الحياة تعبيراً صادقاً مبتعدة عن جودة السبك

وبراعة الحبك القديمتين فإن بعض الشعراء الشباب قد وقعوا في الركافة المسرفة..

وهناك فارق كبير بين الأسلوب البسيط الأقرب إلى لغة الحياة وبين النثرية المسرفة

الواصلت إلى حد الركافة المعيبة.

على أن ما يؤخذ على الديوان من فقر الحصيصة اللغوية، وعدم التمكن من

صياغة الجملة الشعرية المتناسكة لايشينه إلى درجة الصدوف عنه، فالشاعر ما زال في

أول الطريق وخبرة الحياة والممارسة والاطلاع هم ذخيرته للوصول إلى نهاية هذا

الطريق.